



UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

**MAESTRÍA EN PEDAGOGÍA E
INVESTIGACIÓN MUSICAL**

Tesis previa a la obtención del título:
“Magíster en Pedagogía e Investigación Musical”

TEMA:
ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL
“MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA: SIGLOS XIX Y XX”

Autor: Carlos Freire Soria

Tutor: Dr. Julio Mosquera

Cuenca-Ecuador
2011





DEDICATORIA:

A mi madre: fanal inagotable de virtudes, que dirige mi barca hacia puerto seguro.

A mis abuelitos Carlos y Lucila: por su eterna compañía.

A Juanita: compañera de ruta en los recovecos de la vida, que confía en mi brújula y aligera la empresa.

A Vanessa y Tamara: proyección de mi existencia; motivación permanente para crecer cada día.

A Juan Francisco y Analís, seres de luz que iluminan el camino del retorno.

A mis herman@s y sus familias: por la savia del ancestro.

A Horacio y Santiago, por el cariño compartido.

A mis compañer@s de aula, con quienes aprendo más de lo que enseño.



AGRADECIMIENTOS:

Al Gran Arquitecto del Universo
A los Maestros
A los Discípulos
A los eternos buscadores
A los que no buscan

A Julio Mosquera.



Resumen: La música es un importante referente para comprender los procesos socioeconómicos y culturales de los pueblos, en los diversos momentos de su historia. Esta característica se ratifica en Cuenca, ciudad donde su gente la ha cultivado desde antes de su fundación española. Depositorios fundamentales de información musical son los archivos, donde reposan documentos manuscritos e impresos que, en ciertos casos, están en malas condiciones. De ahí la necesidad de digitalizarlos y organizarlos para que puedan ser usados por músicos e investigadores. Este trabajo de investigación conformará un archivo virtual de información musicográfica, enmarcada en la actividad musical de Cuenca, Ecuador, en los siglos XIX y XX.

Palabras clave: Archivística; Conservación; Catalogación; Musicología; Música de Cuenca; Formas Musicales; Órganología; Digitalización.

Abstract: Music is an important reference for understanding the socioeconomic and cultural processes of peoples in different times in their history. This feature is confirmed in Cuenca, a city where its people has been cultivated since before the Spanish foundation. Main depositories of information files are musical, where lie manuscripts and printed documents, in some cases are in poor condition. Hence the need to digitize and organize them so they can be used by musicians and researchers. This research will form a virtual file musical information, framed in the music of Cuenca, Ecuador, in the nineteenth and twentieth centuries.

Keywords: Archivistics; Conservation; Musicology; Music of Cuenca; Musical Forms; Organology; Digitalization.



ÍNDICE GENERAL

CONTENIDOS	Págs.
DEDICATORIA.....	III
AGRADECIMIENTOS.....	IV
RESUMEN / ABSTRACT.....	V
ÍNDICE DE CONTENIDOS.....	VI
ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS.....	X
ANEXOS	XI
INTRODUCCIÓN	14
MÚSICA PREHISPÁNICA.....	14
LA CONQUISTA ESPAÑOLA.....	16
LA MÚSICA EN CUENCA EN EL SIGLO XIX.....	19
LA MÚSICA EN CUENCA EN EL SIGLO XX	24
LA MÚSICA EUROPEA.....	32
ARCHIVOLOGÍA Y MUSICOGRAFÍA	33
LA TRADICIÓN ORAL Y LA ESCRITURA MUSICAL	33
LA NOTACIÓN MUSICAL.....	33
ARCHIVOS MUSICALES.....	35
IMPORTANCIA DE LA SISTEMATIZACIÓN DE DOCUMENTOS MUSICALES.....	36
IMPORTANCIA DE ESTA PROPUESTA DE INVESTIGACIÓN.....	37
CAPÍTULO UNO	38
MÚSICA Y SOPORTES GRÁFICOS Y DIGITALES	
1.1.- LA MUSICOGRAFÍA	38
1.2.- ALGUNAS CONSIDERACIONES TEÓRICAS ACERCA DE LA CONSERVACIÓN DE DOCUMENTOS.....	38
1.3.- LOS SOPORTES DE PAPEL	39
1.3.1.- ESTRUCTURA FÍSICA Y COMPOSICIÓN QUÍMICA DEL PAPEL	40
1.3.2.- PROCESO DE FABRICACIÓN	42
1.3.2.1.- EL PAPEL EN EUROPA	43
1.3.2.1.1.- PAPEL DE TRAJOS.....	43
1.3.2.1.1.1.- ETAPA ARTESANAL MANUAL	43
1.3.2.1.1.2.- ETAPA ARTESANAL INDUSTRIALIZADA	44
1.3.2.1.2.- PAPEL DE PASTA DE MADERA	44
1.3.2.1.3.- PAPEL DE PASTA MECÁNICA	44
1.3.2.1.4.- PAPEL DE PASTA QUÍMICA	45



1.3.3.- FACTORES DE DETERIORO	45
1.3.3.1.- FACTORES DE DETERIORO INTERNOS	46
1.3.3.2.- FACTORES DE DETERIORO EXTERNOS	47
1.3.3.2.1.- CAUSAS FÍSICO – MECÁNICAS DE ALTERACIÓN	48
1.3.3.2.2.- CAUSAS FÍSICO – AMBIENTALES Y SUS EFECTOS	48
1.3.3.2.2.1.- HUMEDAD – TEMPERATURA	48
1.3.3.2.2.2.- LUZ	49
1.3.3.2.3.- CAUSAS QUÍMICO – AMBIENTALES Y SUS EFECTOS	49
1.3.3.2.4.- FACTORES BIOLÓGICOS	50
1.3.3.2.4.1.- ROEDORES.....	50
1.3.3.2.4.2.- INSECTOS BIBLIÓFAGOS	50
1.3.3.2.4.3.- MICROORGANISMOS.....	51
1.3.3.2.4.3.1.- HONGOS	51
1.3.3.2.4.3.2.- BACTERIAS	51
1.3.3.2.3.- CAUSAS EXTRAORDINARIAS Y CATASTRÓFICAS.....	51
1.3.3.2.3.1.- INUNDACIONES.....	52
1.3.3.2.3.2.- INCENDIOS.....	52
1.3.3.2.3.3.- OTRAS CAUSAS	53
1.3.4.- CONSERVACIÓN DE DOCUMENTOS MUSICOGRÁFICOS DE PAPEL	53
1.3.4.1.- DOCUMENTOS MUSICOGRÁFICOS MANUSCRITOS E IMPRESOS	54
1.3.4.2.- CONDICIONES AMBIENTALES Y MANTENIMIENTO DE DOCUMENTOS MUSICOGRÁFICOS	55
1.3.4.3.- ALMACENAMIENTO DE DOCUMENTOS MUSICOGRÁFICOS	56
1.3.4.3.1.- INSTALACIÓN DE LOS DOCUMENTOS	57
1.3.4.3.1.1.- ESTANTERÍAS	57
1.3.4.3.1.2.- ARCHIVADORES.....	57
1.3.4.3.1.2.1.- INSTALACIÓN VERTICAL	57
1.3.4.3.1.2.2.- INSTALACIÓN HORIZONTAL.....	57
1.3.4.3.1.3.- CAJAS	57
1.3.4.4.- CUIDADO Y MANIPULACIÓN	58
1.4.- DIGITALIZACIÓN DE DOCUMENTOS MUSICOGRÁFICOS	59
1.4.1.- VENTAJAS	59
1.4.2.- SISTEMATIZACIÓN DE INFORMACIÓN MUSICOGRÁFICA DIGITALIZADA	60
1.4.3.- SCANNER Y FOTOGRAFÍA DIGITAL	60
1.4.3.1.- EL SCANNER	60
1.4.3.2.- CÁMARAS DIGITALES	61
1.4.4.- PROCESAMIENTO DE IMÁGENES Y ARCHIVOS	61
1.4.5.- CONSIDERACIONES SOBRE LA COMPUTADORA	62
1.4.6.- LOS LINKS DE GRÁFICOS Y AUDIO	62



PROPUESTA PARA LA DIGITALIZACIÓN Y PROCESAMIENTO TÉCNICO DE ELEMENTOS MUSICOGRÁFICOS DEL CENTRO DOCUMENTAL CARLOS FREIRE SORIA

2.1.	LOS ARCHIVOS Y LA INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA	64
2.1.1.	PROCESOS DE DIGITALIZACIÓN DE FONDOS MUSICOGRÁFICOS	64
2.1.2.	FUNCIÓN CULTURAL Y EDUCATIVA DE LOS ARCHIVOS	65
2.1.3.	EL MUSICÓLOGO ANTE EL ARCHIVO: EXPECTATIVAS Y REALIDADES	66
2.2.	CONCEPTO DE ARCHIVÍSTICA	67
2.2.1	ALCANCES DE LA DISCIPLINA	68
2.3.	PROCESOS TÉCNICOS	68
2.3.1.-	CLASIFICACIÓN, ORDENAMIENTO Y DESCRIPCIÓN	68
2.4.	EL DOCUMENTO MUSICOGRÁFICO	69
2.4.1.	TIPOLOGÍAS, CARACTERÍSTICAS, SOPORTES Y FORMATOS	70
2.5.	LAS REGLAS DE CATALOGACIÓN APLICADAS A MATERIAL MUSICAL	70
2.5.2.	ESQUEMAS DE INDIZACIÓN Y TESAuros	71
2.5.2.1.	SISTEMA DE CLASIFICACIÓN DECIMAL DEWEY	72
2.5.2.2.	TESAuros	73
2.5.3.	NUEVAS TECNOLOGÍAS DE LA INFORMACIÓN	73
2.5.3.1.	FORMATOS DE INFORMACIÓN	73
2.5.3.2.	COMPATIBILIDAD Y CONVERSIÓN DE DATOS	74
2.5.3.3.	SISTEMAS AUTOMATIZADOS DE GESTIÓN BIBLIOTECARIA	74
2.6.	PROCESAMIENTO DE MATERIALES MUSICOGRÁFICOS DIGITALIZADOS	76
2.6.1.	CRITERIOS DE CLASIFICACIÓN	76
2.6.2.	EL SISTEMA WINISIS	76
2.6.3.	ESTRUCTURA DE UN SISTEMA DE CLASIFICACIÓN MUSICOGRÁFICA BASADO EN EL WINISIS	78
2.6.4.	LINKS DE AUDIO Y GRÁFICOS. EL LENGUAJE HTML	80

CAPÍTULO TRES

82

CONFORMACIÓN DEL ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL “MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA: SIGLOS XIX Y XX”

3.1.	CONCEPTUACIÓN HISTÓRICA DEL PERIODO: SIGLO XIX – SIGLO XX EN EL DESARROLLO MUSICAL DE CUENCA	82
3.2.	SELECCIÓN DE LOS MATERIALES MUSICOGRÁFICOS	85
3.3.	FICHAJE Y DOCUMENTACIÓN DEL MATERIAL SELECCIONADO	86



3.4. DIGITALIZACIÓN DEL MATERIAL SELECCIONADO	86
3.5. LEVANTAMIENTO DIGITAL DE PARTITURAS	86
CONCLUSIONES	87
RECOMENDACIONES	88
BIBLIOGRAFÍA	89
ANEXOS	92



ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS

Nº fotografía	TEMA	Nº página
1	Elementos líticos	15
2	Quipa	15
3	Placa órgano Catedral Cuenca	17
4	Miguel Espinosa	19
5	Gaspar Sangurima	20
6	José Banegas	21
7	Miguel Morochi	23
8	Portada álbum Manuel A. Calle	23
9	José María Rodríguez	25
10	Ascencio Pauta	25
11	Portada Himno Nacional Cubano	25
12	Luis Pauta Rodríguez	26
13	Amadeo Pauta Rodríguez	26
14	Fundación del Conservatorio de Cuenca	27
15	Rafael Sojos Jaramillo	28
16	José Castellví dirigiendo Orq. Sinfónica	29



ANEXOS

ÍNDICE DE FICHAS MUSICOGRÁFICAS

TÍTULO	CÓDIGO
Himno cubano	MMCF0001
Sinfonía Zona Tórrida	MMCF0002
Brisas de la patria	MMCF0003
Himno al Papa	MMCF0004
Himno de Cuenca	MMCF0005
Bellanila	MMCF0006
Shoot al Goal	MMCF0007
Amor eterno	MMCF0008
Gotas de ajeno	MMCF0009
Himno a Vigil	MMCF0010
Así es mi Cuenca	MMCF0011
El arriero	MMCF0012
Las curiquingas	MMCF0013
Reina cuencana	MMCF0014
Ronda del folklore (Rafael Carpio Abad)	MMCF0015
A la feria de noviembre. Pasacalle (Francisco Torres O.)	MMCF0016
A la Feria de noviembre. Chilena (Francisco Torres O.)	MMCF0017
Hermosa visión	MMCF0018
Ronda del folklore (Francisco Torres O.)	MMCF0019
A la feria de noviembre (Leopoldo Yanzahuano G.)	MMCF0020
Ronda del folklore (Leopoldo Yanzahuano G.)	MMCF0021



INDICE DE PARTITURAS ESCANEADAS

TÍTULO	CÓDIGO
Himno cubano	MMCP0001
Sinfonía Zona Tórrida	MMCP0002
Brisas de la patria	MMCP0003
Himno al Papa	MMCP0004
Himno de Cuenca	MMCP0005
Bellanila	MMCP0006
Shoot al Goal	MMCP0007
Amor eterno	MMCP0008
Gotas de ajeno	MMCP0009
Himno a Vigil	MMCP0010
Así es mi Cuenca	MMCP0011
El arriero	MMCP0012
Las curiquingas	MMCP0013
Reina cuencana	MMCP0014
Ronda del folklore (Rafael Carpio Abad)	MMCP0015
A la feria de noviembre. Pasacalle (Francisco Torres)	MMCP0 16
A la Feria de noviembre. Chilena (Francisco Torres O.)	MMCP0017
Hermosa visión	MMCP0018
Ronda del folklore (Francisco Torres O.)	MMCP0019
A la feria de noviembre (Leopoldo Yanzahuano G.)	MMCP0020
Ronda del folklore (Leopoldo Yanzahuano G.)	MMCP0021



INDICE DE PARTITURAS EN FINALE

TÍTULO	CÓDIGO
Himno cubano	MMCFIN0001
Sinfonía Zona Tórrida	MMCFIN0002
Brisas de la patria	MMCFIN0003
Himno al Papa	MMCFIN0004
Himno de Cuenca	MMCFIN0005
Bellanila	MMCFIN0006
Shoot al Goal	MMCFIN0007
Amor eterno	MMCFIN0008
Gotas de ajeno	MMCFIN0009
Himno a Vigil	MMCFIN0010
Así es mi Cuenca	MMCFIN0011
El arriero	MMCFIN0012
Las curiquingas	MMCFIN0013
Reina cuencana	MMCFIN0014
Ronda del folklore (Rafael Carpio Abad)	MMCFIN0015
A la feria de noviembre. Pasacalle (Francisco Torres O.)	MMCFIN0016
A la Feria de noviembre. Chilena (Francisco Torres O.)	MMCFIN0017
Hermosa visión	MMCFIN0018
Ronda del folklore (Francisco Torres O.)	MMCFIN0019
A la feria de noviembre (Leopoldo Yanzahuano G.)	MMCFIN0020
Ronda del folklore (Leopoldo Yanzahuano G.)	MMCFIN0021



INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación, previo a la obtención del Título de Magíster en la Maestría en Pedagogía e Investigación Musical, plantea una estrategia de conservación, investigación y procesamiento documental de elementos musicográficos que, mediante la digitalización, puedan ser manejados, eficientemente, por músicos e investigadores del hecho musical. Servirá, además, como elemento de consulta para los interesados en entender el proceso del desarrollo de la música en Cuenca, en los siglos XIX y XX.

El ámbito geográfico de esta tesis es la ciudad de Cuenca, ubicada en la región sur del actual Ecuador. Se ha escogido esta locación por la importancia de la música en la idiosincrasia de su gente, característica comprensible porque descende de grupos humanos, originarios y foráneos, de gran desarrollo artístico. Tal es el caso de las etnias indígena y europeas que, a través de un sostenido proceso político y sociocultural, han posibilitado el aparecimiento de manifestaciones musicales, con mayor o menor influencia de sus respectivas especificidades. Como una forma de demostrar lo propuesto, se analizará, sucintamente, el desarrollo de cada una de ellas.

MÚSICA PREHISPÁNICA

Los primeros habitantes de la región austral del Ecuador aparecen en el periodo Precerámico o Paleoindio (12.000 – 4.500 a.c.); de su existencia se han encontrado pruebas en la Cueva de Chobshig, ubicada a 51 kms de Cuenca, en el Cantón Sigsig, Provincia del Azuay. Estas son, fundamentalmente, elementos líticos que nos permiten suponer que los instrumentos musicales que utilizaron pertenecieron a la familia de los idiofonos¹. Una descripción pormenorizada de estos hallazgos realiza el Dr. Gustavo Reinoso H. en su obra “Cañaris e Incas: Historia y Cultura”. Posteriormente, en las culturas Cerro Narrio, Tacalshapa y Cashaloma, la construcción y utilización de membranofonos y aerófonos, estos últimos contruidos de hueso, piedra o vegetales, enriquecieron su organología. En el Periodo Formativo (4.500 a.c – 500 a.c.), con el aparecimiento de la cerámica, se ampliaron las posibilidades tecnológicas y sonoras elaborando flautas horizontales, verticales y globulares para la ejecución de manifestaciones musicales,

¹ Instrumentos que producen sonidos por la vibración de sí mismos: piedras, palos, conchas, etc.

Foto N°. 1 Elementos líticos



Centro Documental Carlos Freire Soria

seguramente microtonales. El aparecimiento de los metales, en el Periodo de Desarrollo Regional (500 a.c. – 500 d.c.), posibilitó la elaboración de metalófonos² como cencerros, tincullpas y cascabeles.

En la cultura cañari, una de las más importantes en el Ecuador prehispánico, se manifiestan todos estos logros, propiciando el florecimiento de una variada actividad musical que aún es posible apreciar en las comunidades indígenas de las actuales provincias de Azuay y Cañar. Prueba elocuente de esta riqueza patrimonial son los ritmos: Kañari, Chaspishka y Lalay Takicuna e instrumentos musicales como la quipa, el guajairo, el pingullo, cascabeles, cencerros, la caja y el jatun tambor utilizados por los danzantes y músicos en las diversas fiestas de su calendario festivo. Estos elementos sonoros se han transmitido de generación en generación y, conjuntamente con los instrumentos arqueológicos encontrados en la región, nos permiten tener una idea de su función y organología, pero no de la música que con ellos ejecutaban. Es importante destacar el hecho de que la etnia cañari ha mantenido, casi indemne, su identidad musical, gracias al espíritu indómito que les caracteriza y que ha impedido la sojuzgación por parte de diversas corrientes de conquistadores.

El entorno musical de esta región se transformó con la invasión inca, alrededor de 1460, misma que produjo un primer gran mestizaje musical, manifestado, entre otros aspectos, en la homologación de la escala pentafónica y en la funcionalidad de la música alrededor del culto solar. De la música inca tenemos varios documentos, en especial crónicas y descripciones, que nos permiten conocer importantes aspectos de su desarrollo, a la llegada de los conquistadores europeos. Garcilaso de la Vega, cronista peruano de raigambre mestiza, puntualiza algunos puntos de análisis sobre la música del incario: “... De música alcanzaron algunas consonancias ... cuando un indio tocaba un cañuto [flauta de pan] respondía el otro en otra consonancia de quinta o de otra cualquiera, y

Foto N°. 2 Quipa



Centro Documental Carlos Freire Soria

2 Idiófonos de metal



luego el otro en otra, unas veces subiendo a los puntos altos y otra bajando a los bajos, siempre en compás. No supieron echar glosa con puntos disminuidos; todos eran enteros de un compás. Los tañadores eran indios enseñados para dar música al Rey y a los señores vasallos, que, con ser tan rústica la música, no era común, sino que la aprendían y alcanzaban con su trabajo. Tuvieron flautas de cuatro o cinco puntos ... no las tenían juntas en consonancia sino cada una por sí, porque no las supieron concertar. Por ellas tenían sus cantares, compuestos en verso medido, los cuales por su mayor parte eran amorosos ya de placer, ya de pesar. Las canciones que componían de sus guerras y hazañas no las tañían porque no se habían de cantar a las damas ni dar cuenta de ellas por sus flautas.” (s/f: T I, pp 128-129).

Según Isabel Aretz, las principales características de la música inca se sintetizarían en los siguientes aspectos:

- 1.- La curva descendente de las melodías;
- 2.- La frecuencia de la escala sol-mi-re-do-la, caracterizada por los intervalos de terceras menores (do-la), con los que terminan normalmente estas melodías;
- 3.- Los grandes saltos de intervalos en el curso del desarrollo musical (Aretz; 1952:1-2)

La música en el Incario tenía gran importancia y era elemento protagónico de diversas celebraciones. Al respecto, Guamán Poma de Ayala habla de la existencia de: “.. .taqui [danza ceremonial] , cachina [canción y danza en coro], haylli [cantos de triunfo], arauí [de las mozas], pingollo [flauta de los mozos y fiestas de los pastores], llama-miches [pastor de llamas], llamaya [canto de los pastores de llamas y de los labradores], pachaca, harahuayco [cánticos], y de las collas, quirquina, collina y aymarana [canciones y danzas aymaras, de las mozas], guanea, [de los mozos], quena quena [canciones y danzas aymaras], [1890:288].

LA CONQUISTA ESPAÑOLA

En 1533, la llegada de los conquistadores españoles produjo cambios radicales en el paisaje musical de este territorio. Se empezaron a escuchar sonidos extraños para el oído de nuestros antepasados, como los de cornetas, clarines, chirimías, timbales, etc., que los foráneos llevaban consigo para las batallas y, poco a poco, sonoridades más complejas como las de los órganos



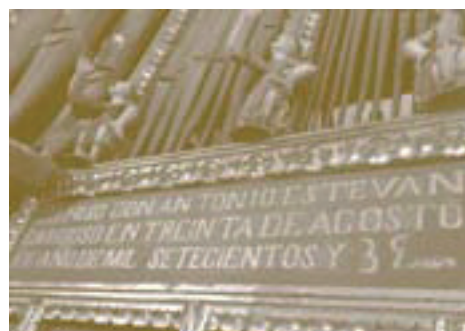
tubulares que utilizaban para el culto religioso católico, conjuntamente con vihuelas, violines, violas, clarinetes, trompas y serpentones, salterios y sacabuches. Todos estos instrumentos y la presencia de solistas y coros que cantaban en un lenguaje diferente y para divinidades totalmente ajenas a sus creencias y cultos, incidieron radicalmente en el ambiente musical de la región, generando mestizajes musicales y, obviamente, sincretismos: “. . . el famoso Yaraví “Mashalla”, que dá el leit motif o tema sentimental a las Invocaciones a la Stma. Virgen de los Dolores.” (Astudillo Ortega; 1956: 13).

Algunos de éstos órganos tubulares aún se encuentran en diversas iglesias de la ciudad de Cuenca, desgraciadamente sin funcionar, – con excepción de los del Monasterio del Carmen de La Asunción, y del Monasterio de las Conceptas.

El Dr. José María Astudillo Ortega en su obra “Dedos y Labios Apolíneos”, sin duda el mejor estudio, hasta la fecha, de la música en Cuenca hasta la primera mitad del siglo XX, puntualiza lo siguiente:

«En uno de los flancos del Organo de la Vieja Catedral se lee: “Este órgano se hizo siendo Cura Rector el Dr. D. Gregorio de Vicuña y Mayordomo el MER DE Campo Don Domingo González. Lo hizo Don Antonio Esteban Cardoso en treinta de Agosto del Año mil setecientos y treinta y nueve”. Por desgracia se han borrado los nombres de los Chantres, que se ostentaban hacia el otro lado del órgano: allí constaban, según indicios, los nombres de Gárate, Espinosa, etc. Siguen otras inscripciones sin importancia.» (Astudillo Ortega; 1956: 14).

Foto N°. 3 Placa del órgano de la Catedral de Cuenca



Centro Documental Carlos Freire Soria

“En el órgano de San Francisco (El Sagrario), leemos: “Este órgano que sirvió más de cien años en el Templo de la Compañía de Jesús, y que se destruyó casi completamente al ser sacado de sus escombros, y trasladado a este Iglesia parroquial del Sagrario, fué rehecho por el Maestro de capilla, Señor Aurelio Mosquera” y siguen otras explicaciones. (Astudillo Ortega; 1956: 14). “Al respecto se ha referido también, que un Dr. Sáenz, Don Manuel Cabrera y Garcés, componían y aún manufacturaban los magnos instrumentos de las graves Trompetas; fabricaban monacordios



y de seguro, por aquellas mismas épocas, el renombrado Lluqui, Gaspar de Sangurima, fundía las primeras campanas de la República y trabajaba las cornetas que tocaron las dianas de la Independencia” (Astudillo Ortega; 1956: 14- 15).

El papel de la iglesia fue determinante para la imposición de los repertorios de la música oficial –léase religiosa- y , como en el caso de la Europa de la época medieval, su enseñanza era patrimonio de abadías y conventos.

La segunda mitad del siglo XVIII, en la conventual Cuenca, fue nefasta para el desarrollo del arte y la cultura. Así lo informa el Cabildo Eclesiástico en 1791, a través de un informe en el que “describe el estado lamentable en el que se encuentra la educación azuaya. No hay preceptores ni centros de enseñanza. El clero regular, otrora preocupado por la formación de la juventud, vegeta sin nociones de filosofía ni de latinidad. El clero secular desconoce las artes, las ciencias y hasta los ornamentos de las escuelas . . .” (Tello; 2004: 62). El desorden y la delincuencia campeaban en la ciudad y, por tal razón, se había ubicado en 1787 la picota del Rollo, por parte del Gobernador José Antonio Vallejo. En este contexto, la actividad musical pasaba casi desapercibida, limitándose su cultivo a las farras dentro y fuera de las casas, de una manera empírica y populachera. Solamente en las iglesias se mantenía con regularidad una práctica musical “seria”, con los sochantres y maestros de capilla que interpretaban el canto llano, entre los que se destacaba el organista y arpista Martín Gárate:

“A fines del siglo XVIII, D. Martín Gárate recibía de la Primera Autoridad Eclesiástica española de entonces, el nombramiento de Primer Sochantre de la Iglesia Matriz, en atención a que el Cielo le ha dotado de garganta argentina y unciosa , dócil para las interpretaciones.” (Astudillo Ortega;1956:15). Músicos distinguidos -“Maestros Mayores”-, contemporáneos de Gárate fueron José Manuel y Joaquín Vega, José Manuel Bustos, José Manuel Coronel, Felipe Salamea y Félix Ríos.

En 1797 llega a Cuenca el Doctor Antonio Soler, Tesorero de las Cajas Reales, quien además de compositor, poeta y pintor era un excelente intérprete de instrumentos de cuerda e inaugura en esta ciudad una escuela de guitarra que tiene como su alumno más destacado al cuencano Miguel Espinosa. Soler recibía, regularmente, óperas y zarzuelas europeas. En la biblioteca



del Monasterio de las Conceptas se han encontrado originales que le pertenecían. Tal vez esto explica la presencia, en los oficios religiosos de esos tiempos, de selectos trozos de óperas.

“Desposado con Doña María Pía Izquierdo, hermana de segundas nupcias de la familia Arteaga, es de presumir que en la histórica heredad de Chaguarchimbana, propiedad de los SS. Arteaga resonarían así el arpa, como la vihuela, tan magistralmente, como refieren que las tañía. Nunca faltarían en su animado repertorio la polka, la mazurka, el minueto, los olés y los toreros de la lejana tierra de las gitanerías . . . y, qué diablos! la gran Jota aragonesa, que obligaría a improvisar el pandero, las aguijantes castañuelas, el mantón sevillano, y . . . volvamos a Chaguarchimbana, la mansión señorial, que sin embargo de pertenecer a realistas, como Soler y la familia Arteaga, hospedó a Bolívar durante su fáustica visita a Cuenca. Agradecido de lo cual, el Padre de la Patria, envió con becas a España a los SS. Arteaga, con su realismo todo.” (Astudillo Ortega: 1956: 24).

Miguel Espinosa, discípulo aventajado de Antonio Soler, nació en Cuenca, alrededor de 1790. “No

Foto N°. 4 Miguel Espinosa



se supiera cual de ellos superaba en la agilidad y milagro de los arpegios . . . Para ampliar sus horizontes artísticos viajó a Lima, donde compartió su arte con colegas de alto nivel y ofreció varios conciertos. No dejó discípulos (ni su propio hijo) y “vivía de un pasado y entraba en años, con la quijotesca nostalgia del “pastor huraño y músico”. (Astudillo Ortega; 1956: 27).

Espinosa fue Primer Sochantre de la Catedral y “Nonagenario falleció en el terruño, dejando su Guitarra, que si no fue española o pedida por Soler, debió ser manufacturada por el proverbial Sangurima” (Astudillo Ortega; 1956: 28).

Biografías de Artistas y Artesanos del Azuay
LEÓN, José Tarquino. 1969. Pg. 96

LA MÚSICA EN CUENCA EN EL SIGLO XIX

El siglo XIX tiene en Cuenca la impromta de grandes escritores y polemistas que, mostrando gran erudición, posicionan a la literatura como una de sus fortalezas. El proceso libertario marca el ambiente político y es motivo de inspiración para muchos creadores. En lo musical, la actividad profesional giraba alrededor de la aspiración de ser maestros de capilla, componer



himnos y ser músicos contratados para amenizar eventos religiosos, sociales y académicos. La profesión de músico no era bien vista en aquellos y tiempos y, en varios casos, era considerada como sinónimo de pobreza. Considero pertinente, para ilustrar lo expuesto, citar un extracto del ya citado libro de Astudillo Ortega: “Pobres como los pájaros debieron ser aquellos músicos, que bajo el ala de su capa española, acostumbraban refugiar el instrumento, caminando al compromiso”. (Astudillo Ortega; 1956: 90).

Foto N°.5 Gaspar Sangurima



GASPAR SANGURIMA

Biografías de Artistas y Artesanos del Azuay
LEÓN, José Tarquino.1969. Pg. 2

En el campo de la construcción de instrumentos musicales merece la pena destacarse el aporte del famoso escultor Gaspar de Sangurima quien, además de ser un excelente ebanista que construyó guitarras de gran calidad, confeccionó clarines para las huestes libertarias en la Batalla de Pichincha. Al respecto Astudillo Ortega puntualiza: “ El hecho es que el Padre Solano habla de las más bellas Guitarras debidas al genio ebanístico de Sangurima, guitarras que no pedían favor a las afamadas vihuelas españolas, por sus condiciones acústicas. En tanto que las de Sangurima ostentaban incrustaciones primorosas, debidas a su fabulosa habilidad. Clavicordios o Monacordios, Harpas y otros instrumentos llevaban la marca del genio morlaco.” (Astudillo Ortega; 1956: 15).

En este siglo se destacan personajes que se convertirán en verdaderos patriarcas de dinastías musicales de la región, como José Hermenegildo Rodríguez, Ascencio Pauta, Francisco Paredes Orellana y, en Gualaceo, Manuel María Saquicela. Del mismo modo, estupendos compositores e instrumentistas como Julian Nivicela, José Banegas, Miguel Morochi, Manuel Antonio Calle, quienes enriquecen sustancialmente la actividad musical de la morlaquía.

Uno de los elementos más representativos de la música cuencana son los “Tonos del Niño”³ donde están presentes nuestras raíces musicales ancestrales en conjunción con los villancicos europeos. Alrededor de estos cánticos populares se dio una interesante relación entre dos compositores y Maestros de Capilla de la conventual Cuenca del siglo XIX: Julián Nivicela y Hermenegildo Rodríguez: “Cuando este viejo Julián Nivicela era Maestro de Capilla de

3 Canciones navideñas, de carácter mestizo, que se ejecutan en Cuenca para acompañar los Pases del Niño.



las Monjas Conceptas, D. Hermenegildo Rodríguez -progenitor de artistas- era por su parte, Maestro de Capilla de las Carmelitas. Y aquí empezaron los Tonos de Navidad. Si Don Julián componía un Villancico, a la siguiente mañana ya le contestaba con la producción de otro D. Hermenegildo” (Astudillo Ortega; 1956: 19).

Foto N°. 6 José Banegas



Biografías de Artistas y Artesanos del Azuay
LEÓN, José Tarquino. 1969. Pg. 92

En 1778 nació, en Girón, José Banegas, que llegaría a ser organista del templo de Santo Domingo. Entre sus principales composiciones tenemos las Misas de Feria, que se cantan en Cuaresma, los Gozos del Rosario y el Trisagio del Corazón de Jesús. Sobre él dice Astudillo Ortega: “El General Juan José Flores le distinguía como a su amigo y como uno de los afamados compositores ecuatorianos. El Primer Presidente del Ecuador conoció a este hijo del Azuay, por las diversas composiciones originales que le enviaba en sus onomásticos, en los días que la Patria celebraba sus gloriosas: obras que hacía ejecutar en Quito

y enaltecían el nombre del autor” (Astudillo Ortega; 1956: 17)

..José Banegas murió trágicamente, en manos de su yerno, en un año indeterminado, en la ciudad de Cuenca.

En 1819, el proceso libertario posibilitó la llegada de la primera banda de música militar, que formaba parte del Batallón Numancia (que venía de Venezuela) y que actuó en esta ciudad, a su paso para Lima. Este acontecimiento fue determinante para el aparecimiento de las “bandas de pueblo”⁴ que son parte de nuestra identidad musical.

En 1822 arribó a esta ciudad el Libertador Simón Bolívar, donde fue recibido apoteósicamente y para quien se organizaron diversos homenajes. Uno de ellos fue la celebración de una misa en el Monasterio de las Carmelitas. Hermenegildo Rodríguez dirigió el canto del Te Deum y luego presentó un ensamble con instrumentos de viento que causó grata impresión entre los asistentes. Bolívar ensalzó las virtudes de D. Hermenegildo, situación que influyó para que la Municipalidad le nombrara Director de Bandas Populares y Maestro Mayor de su gremio, hasta su fallecimiento, en el año de 1836. Del mismo modo, para la recepción organizada, para esa misma fecha, como gala para el Libertador por el Ayuntamiento de Cuenca, se solicitó a Martín

⁴ Ensamblés musicales, de instrumentos europeos, que ejecutan repertorios variados, fundamentalmente de música popular.



Gárate conformara un Orfeón de Niños, el que también tuvo una lucida actuación, posibilitando que a Gárate se le premiara pecuniariamente : “Y así consta de la resolución Municipal de 13 de Agosto de 1822, que ordena la indemnización de gastos, señalando una partida para Martín Gárate, Director de los Himnos. En tal ocasión desplegó Gárate, los mejores arrestos de su buen gusto, por lo que mereció “aplausos y felicitaciones” reiteradas de Bolívar y su Estado mayor. (Astudillo Ortega; 1956: 16).

Un legendario músico de la Cuenca de aquellos tiempos fue Miguel “Leuco” Espinosa, quien se distinguió, no solo en la localidad sino incluso a nivel internacional, por su virtuosismo en la ejecución de la guitarra y el violín. Desde muy niño demostró una clara vocación musical, pero su padre, el ya mencionado Miguel Espinosa, aventajado discípulo de Antonio Soler se opuso a que aprendiera a tocar la guitarra. El “Leuco” huyó de la casa paterna y, luego de aprender los rudimentos de la música, se convirtió en un afamado concertista de guitarra, triunfando, incluso, en un curioso desafío con un músico español en la ciudad de Quito. “Se decía que puesto a la espalda la vihuela, bordoneaba que era un contento, que picoteaba sinfonías en una sola cuerda, que imitaba toda suerte de sonidos, etc.” (Astudillo Ortega; 1956: 29).

Siguiendo con la tradición familiar, José Nicolás Rodríguez, hijo de D. Hermenegildo, fue un distinguido músico del siglo XIX. Nació en Cuenca en 1822 y ocupó el puesto de su padre como Organista del Monasterio de las Carmelitas. En 1844 fue nombrado, por la Municipalidad, Maestro Mayor de Música. Se lo recuerda, además, por haber formado por primera vez en esta ciudad una suerte de Filarmónica, con instrumentos de viento, misma que se estrenó en la ceremonia de su matrimonio. De Nicolás Rodríguez descenden las ilustres familias de músicos Pauta y Rodríguez. “D. Nicolás falleció en temprana edad, por el año de 1864, legando al Arte Nacional discípulos de la talla de un Manuel Vázquez, de un Ascencio Pauta, Rudecindo Vázquez . . . y otros de leyenda, como taita Juan Largo, etc.” (Astudillo Ortega; 1956: 31).

En 1832 nació en Cuenca uno de los más grandes compositores de la región, Miguel Morocho. “Fecundo y original, sus clásicas producciones, de corte académico y encuadrado en los cánones de la Armonía, han llenado los salones y las iglesias” (Astudillo Ortega; 1956: 38). Hijo del también músico D. José Morocho, quien le enseñó los rudimentos de la armonía. Posteriormente fue discípulo de D. Miguel Espinosa, a quien reemplazó como Maestro de Capilla en la Catedral.



Desde 1850 hasta 1880 fue Maestro del Gremio de Músicos de la Municipalidad. Una de sus obras más conocidas fue el Tedet, ejecutada en todas las exequias fúnebres de los personajes ilustres de su época.

“El 19 de Abril de 1860 el Gobierno eligióle para instructor de la banda del regimiento de Infantería, Guardia Nacional N° 18, y don Manuel Vega, el 9 de Octubre de 1876, púsole al frente de los músicos del batallón “Leales del Azuay”, y el 22 de agosto de 1883 el Gobierno Provisional expidióle despachos para director general de las Bandas Militares. En la exposición de Guayaquil de 1881 obtuvo varios premios de primera clase. Un acuerdo Municipal del 7 de agosto de 1883 firmado por el doctor José Rafael Arízaga, condecoróle con medalla de oro por su Himno a Bolívar, premio que se hizo extensivo a los señores Rodríguez y Pauta” (Astudillo Ortega; 1956: 40).

Foto N°. 7 Miguel Morocho



*Biografías de Artistas y Artesanos del Azuay
LEÓN, José Tarquino. 1969. Pg. 112*

Miguel Morocho falleció el 6 de Marzo de 1886, siendo elogiado su talento en diversos medios de comunicación de la época.

Coetáneo de Morocho fue Manuel Antonio Calle, quien nació en Cuenca en 1832. Hijo de D. Andrés Calle, organista de la Capilla de las Conceptas, a quien sucedió en su cargo. Fue discípulo,

Foto N°. 8 Portada álbum Manuel A. Calle



Centro Documental Carlos Freire Soria

en Guayaquil, de Antonio Neumane, donde ejerció el puesto de Director de la Sociedad Filarmónica. “También se desempeñó como director de la banda del regimiento militar de artillería del Guayas. A su regreso a Cuenca fue nombrado organista de la iglesia de los Jesuitas. Introdujo la música con instrumentos de cuerda en las fiestas religiosas y se destacó como uno de los mejores profesores de guitarra y violín.” (CONMÚSICA; 2002: 369)



“Calle ha sido considerado después del “Leuco” Espinosa como el primer violinista. Pertenecen a la biografía de Calle: la despedida que su orquesta le diera al Dr. Antonio Borrero, en el “Liceo de la Juventud”, por su viaje presidencial a Quito. El desempeño que tuvo en el Coro Matriz de Azogues, el nombramiento que la Municipalidad de Cuenca le confirió de Maestro Mayor del gremio de 1844 a 1858.” (Astudillo Ortega; 1956: 41). Manuel Antonio Calle falleció en su ciudad natal, Cuenca, en 1887.

Músicos destacados, contemporáneos de Morocho y Calle, fueron: en el violín, Pablo y Antonio Guillén; en el clarinete, Agustín Illescas, Anastasio Arias y los hermanos Marcelino, Pedro y Pablo Guambaña; del pistón, Rudecindo Vázquez; del figle, Simón Astudillo; los bajos, Andrés Morales y Manuel Pauta, en el requinto, D. Pío Astudillo (a) el Zhanacunimi. (Astudillo Ortega; 1956: 42).

Otro músico “de leyenda” de Cuenca fue Manuel, el “Negro” Vázquez, hijo del también músico D. Rudecindo Vázquez. Nació en Cuenca, en 1843, recibiendo formación musical con D. Nicolás Rodríguez y Pío Astudillo (Zhanacunimi). Personaje emblemático de la música de aquellos tiempos, se dice que era el mejor ejecutante de requinto (instrumento de viento) que había en el Ecuador. “El eminente jesuita, P. Miguel Franco –el protorector de colegios juveniles-, había expresado que, en su recorrido por muchas naciones, no podía hallarse un artista con las excelentes dotes de Vázquez, y que su destreza en el Requinto, hubiera admirado aún en Europa” (Astudillo Ortega; 1956: 43). Ejecutaba, además, melodio y piano y fue Instructor de Banda, obteniendo el grado de Teniente. Entre sus composiciones destacan “La Guarandeña” y la “Marcha Turca”, aunque “Compuso vales, marchas fúnebres y cantos populares, sin olvidar de enriquecer la antología Navideña” (Astudillo Ortega; 1956: 44).

LA MÚSICA EN CUENCA, EN EL SIGLO XX.

La actividad cultural de Cuenca a inicios del siglo XX tuvo como principal protagonista a la poesía, y, en menor grado, a las artes plásticas y la música. La influencia de la Iglesia Católica Romana era determinante e impidió que las ideas liberales de Alfaro trascendieran, como en otros sectores del país, en su desarrollo sociocultural y político.



Foto N°. 9 José María Rodríguez



Centro Documental Carlos Freire Soria

La actividad musical se circunscribía al calendario católico y a las fiestas populares; por tal razón, muchas de las composiciones de sus más destacados exponentes estaban dedicadas a la Virgen María, al Corazón de Jesús, a las Siete Palabras de la Semana Mayor o al «Baile del Arroz Quebrado».

Quienes se interesaban por el aprendizaje de la música podían optar por dos alternativas: los de la clase media y alta acudían a la casa de Don José María Rodríguez (1847 – 1940), ubicada en el sector de la Cruz del Vado (junto al actual Centro Cultural “El Prohibido”) y los proletarios, estudiantes y bohemios al cuarto del ciego Eloy Ávila (1880 – 1957), donde inclusive podían disponer de variados instrumentos y ensayar para los “serenos”, muy en boga en aquellos tiempos.

“Y eran lágrimas las notas
que, allá en el bar de la esquina,
el “Ciego Ávila” arrancaba
de su vieja concertina” .

(Ricardo Darquea “Romancero de la Chola Cuencana”. Cuenca, 1970)

Foto N°. 10 Ascencio Pauta



Centro Documental Carlos Freire Soria

Destacados protagonistas del quehacer musical cuencano eran descendientes de troncos familiares de gran raigambre artística como los Rodríguez, los Pauta, los Sarmiento, los Vélez, los Mosquera, los Banegas, entre otros. El maestro Ascencio (de) Pauta, quien falleciera en la ciudad de Lima y compusiera obras de gran trascendencia como la *Sinfonía Brillante* *Zona Tórrida* o un *Himno*

Nacional Cubano tuvo dos hijos que se destacaron nítidamente en el panorama musical de aquellos tiempos:

Foto N°. 11 Portada Himno Nacional Cubano



Centro Documental Carlos Freire Soria

Foto N°. 12 Luis Pauta R.



*Centro Documental Carlos
Freire Soria*

Luis y Amadeo Pauta Rodríguez. El primero se había formado con su tío materno Don José María Rodríguez, quien - como ya se ha indicado- fue un gran compositor, maestro y Director de Bandas, mientras que el segundo, Amadeo Pauta Rodríguez, desarrolló su actividad musical en la ciudad de Guayaquil, regresando a su natal Cuenca para “morir bajo el capulí”.

Foto N°. 13 Amadeo Pauta R.



*Centro Documental Carlos
Freire Soria*

En 1907 fallecen, en Guayaquil el compositor y guitarrista Francisco Vélez, sobrino del eximio guitarrista cuencano del siglo XIX Miguel “El Leuco Espinoza” y, en Gualaceo, el compositor, Director de Bandas e intérprete de piano e instrumentos de cuerda y sople, Manuel María Saquicela, quien había sido Ayudante de Luis Pauta Rodríguez en el Colegio Nacional San Luis (actual Benigno Malo).

La actividad cultural y recreativa en Cuenca se enriqueció notablemente con la llegada de la primera máquina de proyección cinematográfica, en 1908, por parte de la empresa peruana “Cronoproyectores del Pacífico”, que estrenó películas como “La hija del pescador”, “El ahorcado”, “La pobre madre”. Un músico que se destacó como acompañante musical de estas proyecciones de cine silente fue Daniel Salvador Sarmiento, quien conformaba, además, un dúo muy cotizado de violín y piano con Jesús Saquicela, hijo del ya mencionado Manuel María Saquicela.

En 1911 se crea la Academia del Azuay con sus secciones de Literatura, Medicina, Historia y Música, entre otras, que se anticipa a lo que posteriormente será la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

La actividad musical en Cuenca en esas primeras épocas del siglo XX no era bien remunerada, motivo por el que muchos de sus cultores desempeñaban otras actividades. Así tenemos el caso del estupendo tenor y organista José María Astudillo Regalado, quien había sido aprendiz de



zapatero, amanuense, comerciante y periodista, o del “Leuco” Espinoza que se ganaba la vida como mecánico, reparador de instrumentos musicales y fabricante de piezas de órganos para las iglesias. La mayor aspiración de los músicos de aquella época era llegar a ser Sochantre, Maestro de Capilla o Director de Banda, pues aquellos puestos conllevaban la aceptación social, así como mejores ingresos económicos y la posibilidad de acceder a los repertorios musicales de las iglesias y los batallones del ejército que estaban vedados al común de los músicos. Como eximios Maestros de Capilla recordamos a Luis Arcentales (1872–1927), en San Alfonso; Julián Nivicela (s. XIX), en el Monasterio del Carmen; Hermenegildo Rodríguez (s. XVIII–S. XIX), en las Concepsas; José Nicolás Rodríguez (1822 –1860), en las Carmelitas; Luis Pauta Rodríguez (1858–1945), en Santo Domingo; Jesús Orellana (s. XIX–s. XX), en la Merced, Oblatas y Todos Santos; Francisco Paredes Orellana (1868-1928), en la Catedral Vieja; entre otros.

En la década de 1920 tuvieron gran aceptación importantes ensambles musicales como “La Legión de los Condenados”, conformada, entre otros músicos, por Francisco Torres Oramas (1901-1986), Víctor Fernández M.(1916-2006), Clodoveo Vélez (1905-1986), la Orquesta Austral y la Liga Artística del Azuay, dirigidas por el destacado compositor e intérprete Carlos Ortiz Cobos (1890-1982), la Filarmónica Sarmiento, dirigida por Víctor Sarmiento Mora (1895-1980).

Foto N°. 14 Fundación del Conservatorio de Cuenca



Centro Documental Carlos Freire Soria

En 1936 llega a esta ciudad el distinguido compositor, Director de Bandas y musicólogo Segundo Luis Moreno (1882-1972), oriundo de Cotacachi (provincia de Imbabura), en calidad de Director de las Bandas de la Tercera Zona Militar. Moreno se apersonó de la realización de los trámites tendientes a la conformación de un Conservatorio de Música en Cuenca, con el auspicio del Dr. Remigio Crespo Toral, Rector de la Universidad de Cuenca. Esa sentida aspiración azuaya se concretó el 14 de febrero de 1938, cuando el Ministro de Educación, Coronel Francisco Urrutia Suárez decreta la fundación del Conservatorio de Música de Cuenca. Obviamente, su



Director – Fundador fue Segundo Luis Moreno y su primer Secretario, el connotado escritor quiteño, de ascendencia cuencana, Gonzalo Humberto Mata Ordóñez.

El instrumental con el que el Conservatorio inició sus actividades fue donado por el Doctor Ernesto Albán Mestanza, Director de la Escuela Central Técnica de Quito y otra parte prestado por el Director del Conservatorio Nacional, Francisco Salgado Ayala (1880-1970). El cuerpo docente estuvo conformado por profesores extranjeros y nacionales, pero sin la presencia de ningún cuencano, situación que creó malestar en el ámbito musical ciudadano y que influenciaría, a la postre, para que el Maestro Moreno no permaneciera mucho tiempo en esta ciudad. Ese mismo año se fundó la Orquesta del Conservatorio, con la que Moreno estrenó sus obras “La Consagración”, el “Himno a Bolívar” y “La Emancipación”. En 1940 decayeron notoriamente las matrículas y Segundo Luis Moreno, aduciendo falta de interés por parte de la comunidad azuaya, solicita al Ministerio la clausura del Conservatorio. El Ministerio no acepta, él renuncia y sale de Cuenca el 26 de julio de 1940. Se encarga interinamente de la Dirección el pianista alemán Kurt Soberg, quien se desempeñaba como Subdirector del plantel, hasta las festividades del Conservatorio, en abril de 1941, en que es nombrado Director el distinguido compositor y Director de Bandas cuencano Dr. Rafael Sojos Jaramillo, el mismo que ejerce estas funciones hasta 1969, año en que se jubila, asumiendo interinamente la dirección el Ing. Medardo Torres Ochoa, Vicerrector de la Universidad de Cuenca y, posteriormente, el compositor Carlos Ortiz Cobos, Subdirector del plantel. Entre 1944 y 1969 el Conservatorio estuvo anexo a la Universidad de Cuenca.

El Dr. Rafael Sojos Jaramillo (1889 – 1988) había sido discípulo de Luis Arcentales y José María Rodríguez y conformó, en 1907, “La Banda del Santísimo” o “de la Salle”, bajo la dirección de este último.



Centro Documental Carlos Freire Soria

En 1925 estrena y dirige en Riobamba la Banda de la Fábrica Textil “El Prado”, auspiciada por los hermanos Luis y Carlos Cordovez, grabando varios discos para la RCA Victor en Radio El Prado, de la misma ciudad. Prolífico compositor de obras en variados géneros musicales, Sojos publicó en 1982 su estudio titulado “La verdadera historia de la música del Himno Nacional del Ecuador”. El 11 de abril de 1970 inicia su gestión como Director del Conservatorio, el compositor



español, actualmente nacionalizado ecuatoriano, José Castellví Queralt (1926 -), quien ocupó dicho cargo hasta 1994, en que se retira. Posteriormente, entre 1996 y 1998, ejercerá el rectorado el Lcdo. Efrén Rojas Ludeña; entre 1998 y 2008, la Magíster Angelita Sánchez; entre 2009 y 2010, como Rector Encargado, el Lcdo. Eddy Ortega y actualmente la Magíster Isabel Bravo.

Un compositor que se destacaba nítidamente en el contexto de la música popular de la primera mitad del siglo XX era Francisco Paredes Herrera (1891-1952), a quien se lo motejaba como el “Príncipe del Pasillo”, en virtud de la belleza de sus composiciones y de la gran cantidad de obras que producía (se le atribuyen alrededor de dos mil composiciones musicales) y se grababan por la casa fonográfica J.D.Feraud Guzmán. Los inicios musicales de Paredes fueron con el sacerdote italiano José Basso, y en su juventud fue copista y ayudante de dirección de bandas militares. Su primera grabación fonográfica, El alma en los labios, con texto de Medardo Ángel Silva, fue realizada en 1919. La mayor parte de su vida profesional la realizó en Guayaquil, en donde ejerció la docencia, en diversos planteles educativos.

En noviembre de 1972 se oficializa, mediante Decreto # 499, la conformación de la Orquesta Sinfónica de Cuenca, bajo la dirección del compositor español José Castellví Queralt, con la

Foto N°. 16 José Castellví dirigiendo la Orquesta Sinfónica de Cuenca



Centro Documental Carlos Freire Soria

participación de 35 músicos. La tarea de su Director – Fundador fue de gran trascendencia, en especial en lo referente a la promoción de las obras de compositores cuencanos y nacionales.

El Dr. José Castellví Queralt había arribado a Cuenca en 1947, como parte de la comunidad de los Hermanos Cristianos, con el nombre de Hermano Eliseo. En 1979, bajo su dirección, se creó la Escuela de Musicología en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Sede en Cuenca (hoy Universidad del Azuay), centro en donde se formaron diversas promociones de pedagogos en música del país y el exterior. Ha compuesto varias obras para diversos formatos musicales, entre las que se destacan la Misa Alabado sea Dios y Cuenca romántica y bella.



Entre 1996 y el 2007 asume la dirección de la orquesta el clarinetista y Director de Orquesta Miguel Jiménez Cueva, con quien este ensamble consigue un gran nivel interpretativo. En la actualidad, la Orquesta Sinfónica de Cuenca está conformada por alrededor de 60 músicos, y fue conducida por diversos directores invitados hasta que, en el año 2009, se nombró al Maestro Medardo Caizabanda como Director Principal.

Uno de los personajes de antología en la música popular cuencana del siglo XX ha sido el compositor Rafael Carpio Abad (1905-2004), especialmente por haber compuesto el pasacalle La chola cuencana, sobre un texto del poeta cuencano Ricardo Darquea Granda, el mismo que se ha constituido en un verdadero himno popular de la morlaquía. Carpio fue uno de los primeros estudiantes matriculados, en 1938, en el naciente Conservatorio de Música de esta ciudad y su picardía e intensa existencia, salpicada de sabrosas anécdotas, lo convirtieron en un personaje vital de esta ciudad. Compuso muchas obras relacionadas con su terruño, entre las que se destacan Debajo del capulí, Panaderita del Vado y el pasillo Chorritos de Luz, con texto del connotado poeta, también cuencano, Agustín Cuesta.

Una pléyade de compositores, intérpretes y cultores de la música se han destacado y destacan en esta ciudad, merced a sus importantes logros y aportes artísticos. Y las dinastías musicales siguen preconizando su vigencia a través de diversas generaciones. Tal es el caso, por ejemplo, de los Vanegas, los Mosquera, los Mora, los Yanzahuano, los Saquicela, los Sarmiento, entre otros, quienes honran a Cuenca y el país por la gran calidad de sus variados aportes.

En el ámbito de la “música académica contemporánea” se destacan, nítidamente, Jannet Alvarado (1963 -) y Juan Campoverde (1964 -). Este último reside en la actualidad en Illinois, USA, en donde su obra ha trascendido y forma parte de los repertorios de importantes ensamble musicales de Norteamérica.

En el año 2000 se fundó en la Universidad de Cuenca la Facultad de Artes, una de cuyas especialidades, la Escuela Superior de Música, se ha constituido en principal aporte, en los últimos años, para la optimización de las actividades musicales de la ciudad y el país. Este espacio académico se ha consolidado gracias a la gestión de sus directores, Wilmer Jumbo, Rubén Terterian y Ximena Peñaherrera, que han posibilitado la presencia de docentes nacionales



y extranjeros de alto nivel académico, entre los que se destacó el barítono Alexander Tamazov, que logró constituir en Cuenca una verdadera “escuela de canto lírico” que provee de solistas y coros para los principales eventos vocales y/o melodramáticos de los diversos escenarios del país.

De esta Escuela de Música, y gracias a la trascendente presencia de Maestros invitados para compartir sus experiencias compositivas de vanguardia como Arturo Rodas o Mesías Maiguashca, han aparecido nóveles compositores ecuatorianos como Pepe Luna, Diego Uyana, José Urgilés y Roberto Moscoso, entre otros, que despiertan expectativas en este ámbito de la creación musical.

Por último, considero imprescindible destacar la creación en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca de la Maestría en Pedagogía e Investigación Musical, pionera en el país, misma que bajo la dirección, en primera instancia, del ya mencionado Maestro Terterian y, actualmente, de la Magíster cubana Arleti Molerio, está posibilitando el crecimiento profesional de sus alumnos en diversos campos del quehacer musical.



LA MÚSICA EUROPEA

La música europea u “occidental”, que en este trabajo nos compete se ha constituido en el sistema musical de mayor influencia y difusión en nuestro planeta. Abordaremos, resumidamente, su evolución.

Sus orígenes se encuentran en las civilizaciones grecoromana y bizantina, que la adjudicaban un origen divino y tenía un lugar privilegiado en las celebraciones religiosas y profanas. En los diez primeros siglos de la era cristiana las manifestaciones musicales eran cantadas a capella y con una sola línea melódica (monodia). Su enseñanza y ejecución eran patrimonio de la iglesia católica y su escritura se basaba en la notación neumática (no mesural) que se constituía en una ayuda mnemotécnica para la melodización.

En la Edad Media aparecen tempranas formas de polifonía y se utilizan, por parte de trovadores, juglares y meistersingers, temas profanos para la creación de madrigales y chansons. En el aspecto teórico son fundamentales los aportes de Guido D’Arezzo y Severino Boecio, que consolidan la escritura musical y el sistema tonal.

En el Renacimiento (1450 – 1600), la música juega un papel preponderante y la polifonía se consolida como un lenguaje sonoro de múltiples componentes melódicos que, conservando su autonomía, conviven en consonancia.

El Periodo Barroco posibilita el aparecimiento de múltiples formas musicales, entre las que se destaca el concierto y sus diversas variantes, con un acendrado manejo de recursos contrapuntísticos y tímbricos que llevan a la música a uno de los momentos cimeros de su evolución. En esta etapa aparece el melodrama (ópera) que conjuga elementos de las artes temporales y espaciales.

En el Clasicismo (1700 – 1820) se da un predominio de la “música pura”, sobria y simétrica, sin subterfugios emotivos o extramusicales. La forma sonata se convierte en la estructura adecuada para el aparecimiento de variadas manifestaciones musicales, entre la que se destaca la sinfonía.



El Periodo Romántico (s. XIX – 1919 aprox.), en analogía con otras manifestaciones artísticas, posibilita una creación subjetiva, basada en los instintos y sentimientos más que en el intelecto y, musicalmente, se manifiesta a través de formas como el poema sinfónico. A finales del siglo XIX aparece el movimiento impresionista, en el que se da mucha importancia a los timbres, para conseguir diversos efectos.

En el siglo XX aparecen múltiples manifestaciones artísticas y filosóficas iconoclastas, y la música, obviamente, forma parte de dichas propuestas. Se produce un rompimiento de la tonalidad, apareciendo el atonalismo y, posteriormente, el serialismo. El aparecimiento de la electrónica posibilita el uso de elementos sonoros y de registro mecánicos que enriquecen el espectro de la composición y ejecución musical, permitiendo, incluso, la aleatoriedad. Del mismo modo, propician el uso de timbres electrónicos, canalizados a través de la electroacústica y la música concreta. Existen propuestas que integran lenguajes, aparentemente disímiles, como la música y las matemáticas, entre las que se destaca la estocástica⁵.

ARCHIVOLOGÍA Y MUSICOGRAFÍA

La tradición oral y la escritura musical

Todas las manifestaciones sonoras de los diversos pueblos de nuestro planeta comenzaron siendo de tradición oral, transmitidas imitativamente de generación en generación. Estos lenguajes musicales siguen formando parte fundamental de la cultura de las diversas sociedades y mantienen dicha característica, que ha posibilitado su pervivencia a través de los tiempos. Es menester respetar sus especificidades, pero con un criterio de sostenibilidad, lo que significa que se deben preservar para el futuro a través del registro mecánico y del reforzamiento de sus procesos. Estos “productos” etnomusicales deben ser manejados con sistemas propios de conservación, catalogación y análisis musical.

La notación musical

El contexto de este trabajo de investigación, que se refiere a la catalogación virtual de obras de compositores cuencanos que han utilizado el sistema musical europeo y que han creado sus obras en partituras, amerita analizar pormenores de su historia y difusión. Esta se aprende

⁵ Música construida en base al sistema de la aleatoriedad controlada.



y se enseña escolásticamente; por ende, se escribe y se lee mediante un sistema denominado notación musical. Este método no solo posibilita almacenar e interpretar un número ilimitado de experiencias musicales, actuando de “memoria colectiva”, sino que también sirve de referente técnico y estético para que el músico que la utiliza pueda aportar con su valor agregado para la actual y futuras generaciones. La notación, pues, dinamiza y acelera la evolución de la música en la sociedad que la adopta, pero sigue siendo erróneo considerar a la música escrita como una forma superior de música, en relación a la que no se escribe.

Por notación musical se entiende un sistema de signos convencionales que indican gráficamente el sonido. La notación musical no es una invención moderna, sino el resultado de un largo proceso. La primera forma de escritura musical se dio entre los siglos VIII y IX, hoy se conoce como notación neumática.

Los neumas eran signos elementales que se colocaban sobre cada sílaba del texto y servían de guía para recordar la melodía que debía ser cantada, perteneciente a un repertorio conocido de antemano. Los cuatro neumas elementales son: punctum, virga, clivis y podatus. Los neumas no indicaban ni la altura relativa del sonido ni el ritmo de la melodía, sino que mostraban el sentido o la dirección que debía tener la línea melódica. Hacia 1150, los neumas adoptaron una forma más definida, lo que se llamó notación cuadrada.

En el siglo X comenzaron a usarse líneas para señalar con cierta exactitud la altura de los sonidos musicales. Al principio, una línea roja trazada sobre el pergamino señalaba el sonido Fa y servía como referencia para los demás sonidos, luego se añadió una segunda línea de color amarillo que representaba un Do y, finalmente, el monje benedictino Guido D’Arezzo (995-1050)⁶ añadió otras dos más, creando el tetragrama o pauta de cuatro líneas. La aparición de la partitura supuso un progreso decisivo en la escritura musical: con la indicación de la altura de los sonidos será posible “leer” la música, aligerar la memoria, y facilitar el aprendizaje de los cantos. Así mismo, ideó un sistema de aprendizaje de los sonidos, intervalos y escalas que se hizo famoso y fue usado durante muchísimos años, conocido como la mano guidoniana. Antiguamente las copias de las partituras se hacían a mano por expertos, conocidos como “calígrafos musicales”. En el siglo XIII se fijó la clave de G (sol).

⁶ Autor de la denominación de las notas musicales (ut, re mi . . .), y de la solmización.



La invención de la imprenta, en 1455, supuso un cambio radical para la divulgación de las partituras. En 1501, Ottaviano Petrucci inicia en Venecia, la impresión de música polifónica con tipos móviles. Dicho procedimiento de reproducción pronto se generaliza con las actividades de Peter Schöffer en Maguncia, Pierre Attaignant en París y Petras Phalesius en Lovaina, ampliando radicalmente la divulgación y desarrollo de la música. Al igual que en otras áreas de la archivística, la musicografía otorga singular importancia a documentos únicos por su valor intrínseco e histórico. Así tenemos documentos manuscritos, “partituras incunables”, complementos y anexos gráficos, fonográficos y audiovisuales que deben ser manejados por especialistas, con el afán de preservarlos y posibilitar su manejo.

Las modernas propuestas pedagógicas para la iniciación musical en los niños han propiciado el apareamiento de nuevas propuestas de notación como Dalcroze, Orff y Willems, entre otras. En el caso de composiciones electrónicas, estocásticas o electroacústicas, existen diversas propuestas de renovación de la escritura musical, limitadas a los procedimientos excluyentes de cada compositor, situación que impide su comprensión y manejo generales.

Archivos musicales

Existen bibliotecas y centros documentales que albergan importantes fondos musicográficos que, en muchos casos, no ofrecen las condiciones adecuadas para su conservación, procesamiento y uso por parte de los usuarios. Dichos documentos son parte vital del patrimonio cultural de las diversas colectividades y, por ende, deben ser tratadas con respeto y previsión.

En Cuenca, destacados repositorios de documentos musicográficos de carácter religioso se encuentran en el Archivo de la Curia Arquidiocesana, los Monasterios del Carmen de la Asunción y las Concepciones y en el convento de los Dominicanos. Desgraciadamente, importante información musical de la época de la Colonia no se encuentra en esta ciudad, pues los documentos de los párrocos se enviaban a Lima y posteriormente a Quito, hasta que se creó el Obispado de Cuenca en 1788, con su primer Obispo Joseph Carrión y Marfil.

En el caso de la música académica los principales archivos son las Bibliotecas Luis Pauta Rodríguez del Conservatorio J.M. Rodríguez, de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del



Azuay y del Banco Central del Ecuador Sucursal Cuenca; el Centro Documental Carlos Freire Soria; el Archivo Histórico de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay y archivos de las familias Ortiz – Cobos y Pesantez.

La preservación y mantenimiento de estos materiales exigen tratamientos específicos que, afortunadamente en la actualidad, se facilitan gracias a la electrónica y la informática. Actualmente, podemos acceder a su uso mediante sistemas virtuales, en cualquier lugar del planeta, sin atentar contra su integridad física y con la posibilidad de escucharlos y reproducirlos en diversos formatos.

IMPORTANCIA DE LA SISTEMATIZACIÓN DE DOCUMENTOS MUSICALES

Como toda expresión artística desarrollada por el hombre, la música deja un vestigio material que bien puede ser un documento en soporte de papel o electrónico, o también en una grabación; en todo caso, el producto será un documento musical. Para su adecuada organización surgen los archivos musicales, los cuales aparecieron en el periodo románico, pasando por las grandes catedrales medievales, hasta llegar a nuestros días. En la actualidad su organización ha cobrado mucha importancia, gracias al desarrollo de la archivística como herramienta en el proceso de divulgación de la información en nuestra sociedad del conocimiento. El organizar, conservar y divulgar adecuadamente el patrimonio musical de una sociedad, región o país cobra gran importancia en nuestro mundo globalizado. La música es un elemento importante de la identidad cultural de una sociedad y el saber como reunir y conservar adecuadamente este patrimonio, mediante una metodología archivística adecuada, cobra cada vez mayor importancia.

El desarrollo teórico y práctico de los archivos musicales dentro de la Archivística es relativamente nuevo y muy poco desarrollado, como lo demuestra la escasa bibliografía sobre el tema y el número reducido de archivistas que se ocupan de organizar estos fondos documentales. La incursión del archivista en este campo se ha dado por la iniciativa o presión de músicos, musicólogos e historiadores quienes han recurrido a la Archivística como una herramienta para evitar la pérdida o dispersión de la documentación y así poder organizar estas fuentes documentales de gran valor científico-cultural. Resulta prioritario posicionar a esta disciplina como eje transversal de todas las disciplinas de la actividad musical.



Uno de las herramientas fundamentales de la Archivística Musical es la sistematización de sus materiales. Múltiples propuestas se han presentado al respecto, la mayor parte de ellas basadas en el Sistema Decimal Dewey⁷. Desde hace varios años, y gracias al idóneo trabajo de la UNESCO, el Sistema WINISIS⁸ ha sido aceptado, en diversos países del mundo, como la mejor opción para la clasificación de elementos documentales. Por tal razón lo he escogido para la ejecución de este trabajo pues posibilita, mediante el cambio de los Campos Descriptores, crear espacios para el uso de información musicográfica. Como referentes para mi propuesta he utilizado la Norma Internacional General de Descripción Archivística ISAD G (2000), las Normas Internacionales para la Catalogación de Fuentes Musicales Históricas RISM (1996) y las Reglas de Catalogación Angloamericanas (AACRII).

IMPORTANCIA DE ESTA PROPUESTA DE INVESTIGACIÓN

La musicografía es una especialidad documental y musicológica de incipiente desarrollo en el Ecuador. Su importancia como elemento primario de conocimiento sociocultural y estético amerita la conformación de una metodología moderna y bien estructurada que optimice su desarrollo y difunda sus especificidades.

Aplicar esta propuesta de catalogación musicográfica en Cuenca se justifica plenamente, pues en esta ciudad, Patrimonio Cultural de la Humanidad, la actividad musical se ha constituido en una de sus fortalezas, en las diversas etapas de su historia.

Por tanto, esta investigación servirá de herramienta para la documentación, investigación y procesamiento técnico de elementos musicográficos en el Ecuador y se convertirá en fuente de información primaria en la temática musical de Cuenca en los siglos XIX y XX.

⁷ Sistema de clasificación documental basado en el sistema numérico decimal.

⁸ Sistema informático de almacenamiento y búsqueda de información.



CAPÍTULO I

MÚSICA Y SOPORTES GRÁFICOS Y DIGITALES

1.1 LA MUSICOGRAFÍA

Es una disciplina musicológica que se encarga del análisis de los soportes utilizados para la escritura musical, de su estructura, conservación, y de los procesos relacionados con su sistematización y catalogación.

El presente trabajo de investigación tiene como “materia prima” obras musicales de compositores cuencanos, escritas o impresas sobre papel. Por esta razón, considero importante abordar temas relacionados con el procesamiento, mantenimiento y manejo de este soporte musicográfico.

1.2 ALGUNAS CONSIDERACIONES TEÓRICAS ACERCA DE LA CONSERVACIÓN DE DOCUMENTOS

La conservación de documentos se fundamenta en el principio de que todo documento posee una naturaleza corpórea o física, y es portadora de un mensaje o contenido. Esto determina la búsqueda de un necesario equilibrio entre la función conservadora; forzosamente restrictiva, como protectora de la materialidad del documento y la función difusora que debe ser amplia, por contener la información del documento. De ello se establece que la conservación documental debe orientarse, tanto hacia la integridad física del documento (el soporte) como a su integridad funcional (el material sustentado). Resumiendo:

- Integridad física: hace referencia a su permanencia; es decir, al mantenimiento de todos los elementos que constituyen su naturaleza corpórea o física.
- Integridad funcional: se refiere a su durabilidad; es decir, al mantenimiento de todos los elementos que conforman el mensaje o contenido original; otorgándole la capacidad de transmitirlos.



1.3 LOS SOPORTES DE PAPEL

La historia del papel se inicia desde tiempos remotos, cuando los seres humanos, en su afán de comunicarse con sus congéneres, utilizaron como medios de expresión signos y símbolos gráficos, mismos que necesitaron elementos para poder plasmarlos. Desde ese entonces se hizo indispensable la utilización de instrumentos para graficarlos e interpretarlos. Un ejemplo de ellos es la pintura rupestre, como muestra de los primeros intentos de expresión gráfica realizados por el hombre, en la cual se emplearon los materiales disponibles en aquella época; llegando a utilizar como soporte las grandes paredes de piedra de las cuevas, y como elementos para graficar sus inquietudes y vivencias las tintas vegetales.

Posteriormente, con el transcurso del tiempo, se utilizaron otros soportes y materias primas existentes en cada región. Entre las más importantes tenemos: las tabletas de arcillas o las tablas recubiertas con cera. Aunque en los inicios estos soportes podían resolver las necesidades de comunicación gráfica, con el tiempo resultaba demasiado complicado su proceso de elaboración y almacenamiento. Por esta razón se hizo necesario elaborar soportes más simples y menos onerosos que permitan una fácil manipulación y adecuado transporte y preservación.

Como resultado de este proceso el ser humano creó varios soportes, que se constituyeron en precursores del papel actual, denominados pre-papeles. Entre ellos mencionaremos el amatle (civilización maya), el papiro (Egipto), el pergamino (Pérgamo y Alejandría) y el protopapel (China).

El papel, como soporte para la escritura, es un conglomerado de fibras o filamentos entrelazados entre sí; unidos mediante los denominados puentes de hidrógeno, que corren en una o en varias direcciones y encierran un sinnúmero de espacios vacíos.

Por su importancia como soporte de escritos antiguos, entre ellos de música de diversas civilizaciones, nos referiremos al papiro y el pergamino.

El papiro.- Este material de escritura se originó en Egipto. Los documentos más antiguos datan de la 6.^a dinastía egipcia, del 3er. milenio a. C. Se sabe, con certeza, que desde el año 1.100 a. c. los rollos de papiro eran un artículo importante de exportación, y que los egipcios lo



intercambiaban por madera de cedro en el puerto fenicio de Gebal y que, desde aquí, se lo lo distribuía a diversos lugares del mundo mediterráneo. Los griegos deformaron el nombre Gebal y lo llamaron Biblos y, como recibían de esa ciudad el material para escribir, llamaron biblos tanto a dicho material como a los rollos hechos de él. Esta palabra se introdujo en el castellano a través del latín y se transformó en la palabra Biblia: el “Libro de los Libros”, o en palabras tales como bibliografía, biblioteca, etc.

Después de que Egipto abrió sus fronteras a los extranjeros en el reinado de Psamético I (663-609 a. c.), el papiro se convirtió en el principal material de escritura del mundo antiguo, y mantuvo esa categoría durante muchos siglos. En el período de los Tolomeos y de los romanos había grandes fábricas y depósitos de papiros en Alejandría.

El papiro se hacía del tallo de la planta de papiro que, en la antigüedad, crecía abundantemente en el delta del Nilo. El tallo, una vez cortado, era dividido en tiras delgadas de unos 25 cm de largo y se hacían capas; se superponían dos de éstas - una vertical y la otra horizontalmente -, y luego eran pegadas con una especie de goma y se hacía presión sobre ellas. Cuando estas hojas cuadradas se secaban, las superficies eran alisadas con piedra pómez.

El pergamino.-Fue un soporte para la escritura de diversos morfemas. Según Plinio, el pergamino fue desarrollado como soporte para la escritura en la ciudad de Pérgamo (Asia Menor). Se obtiene a partir de una piel semicurtida de cordero, cabra o ternera.

De los componentes bioquímicos de la piel viva, en el pergamino solo perduran las proteínas insolubles al agua, las mismas que tienen gran consistencia física y gran capacidad higroscópica.⁹

1.3.1 ESTRUCTURA FÍSICA Y COMPOSICIÓN QUÍMICA DEL PAPEL

Composición de los papeles

El papel, como producto final, posee una serie de elementos indispensables, y otros complementarios, dependiendo principalmente del sistema de procesamiento utilizado, y de las características del papel a obtener. Entre estos elementos tenemos:

⁹ Compuesto químico que absorbe la humedad del aire.



a) Las fibras.- Son tubos alargados, finos y huecos de variada longitud, recubiertos interior y exteriormente de fibrillas llamados finos. De acuerdo a su tipo, son casi incoloras y transparentes.

Todas las fibras poseen celulosa en mayor o menor grado, dependiendo de su tipo. Esto determina sus propias características y, por consiguiente, las del producto final.

b) La celulosa.- Este elemento se encuentra, en diversas proporciones, en todas las fibras vegetales; es el componente principal de los soportes en papel.

La celulosa es un polímero de alto peso molecular cuando es comparada con sustancias no polímeras (constituyentes químicos del papel). El polímero posee en su estructura una larga cadena formada por una unidad básica llamada monómero. La unidad básica o monómero de la celulosa es la glucosa. El grado de polimerización de la molécula, conjuntamente con su composición, determina las propiedades físicas y químicas del polímero.

c) El agua.- Como es obvio suponer, el agua es un elemento indispensable durante todos los procesos de producción de los papeles.

Las moléculas de agua incorporadas a las fibras durante la producción del papel, forman enlaces semiquímicos con los átomos de oxígeno e hidrógeno (OH), sirviendo de puente entre ellos, denominados puentes de hidrógeno.

d) Aprestos.- Estos agentes de colagem tienen como finalidad aumentar la resistencia del papel a la penetración de los líquidos, a fin de reducir su alto grado de higroscopicidad. Determinando además su grado de flexibilidad.

Entre los principales tenemos:

- los amidos
- las ceras
- las colas
- las resinas

Dependiendo de las características del papel deseado, estos agentes pueden ser aplicados: durante la preparación de la pasta o de manera superficial luego de formada la hoja.



Existen una serie de requerimientos necesarios que deben cumplir los aprestos para poder ser aplicados en el proceso de producción de los papeles:

- ser solubles en agua
- susceptibles a tratamientos físicos y químicos
- bajo punto de fusión
- grado de refinamiento

Luego de su aplicación, estos agentes de colagem requieren de un agente precipitante, para tornarlos insolubles en agua evitando, de esta manera, que sean eliminados por efecto de un lavado posterior de la hoja. Dentro de los papeles encolados tenemos: papel para impresión, papel de dibujo, papel de empaque.

e) Las cargas.- Estas corresponden a los materiales inorgánicos que se incorporan a los papeles, con el fin de dotarlos de ciertas cualidades específicas como brillo y lisura.

Estos materiales inorgánicos de alto peso molecular modifican la densidad del papel, ya que generalmente son adicionados entre el 5 y el 40 por ciento, en reemplazo de las fibras de celulosa, que poseen un menor peso específico. Estas cargas llenan con material no fibroso los espacios vacíos entre las fibras. Entre los principales papeles con carga tenemos al papel couche y al papel bond

1.3.2 PROCESO DE FABRICACIÓN

El papel es, sin duda, el soporte más común, cuando no exclusivo, de los documentos gráficos conservados en archivos y bibliotecas. Originario de China, mitificado su nacimiento por la leyenda, como otros soportes de escritura que le precedieron, el papel entra en Europa, a través de España, de mano de los pueblos árabes. A diferencia de los materiales de escritura antecesores, el papiro -del que, probablemente, derive su nombre- y el pergamino, el papel es el resultado de un auténtico proceso de fabricación, un producto sin parecido formal con las materias que le dan vida. No poseemos textos que nos ilustren sobre los albores de esta fabricación en Oriente ni, más tarde, en Europa. La permanencia casi inmutable de las técnicas artesanales nos permiten deducir, por simple comparación, cuáles fueron estos procedimientos.



En el mundo oriental la materia prima de fabricación del papel estaba constituida por restos de tejidos de origen vegetal y animal (seda) y determinados vegetales. Este último elemento será utilizado como único en la fabricación de muchos de dichos papeles. Tal es el caso del denominado papel de arroz y los actuales papeles fabricados en el Japón, que reciben su nombre del vegetal que lo origina.

1.3.2.1 EL PAPEL EN EUROPA.- Los primeros papeles de fabricación europea proceden de tejidos de fibra vegetal (lino, cáñamo, algodón). Este sistema de fabricación duró hasta mediados del siglo XIX, época en que una nueva materia prima: la madera, sustituirá radicalmente la fuente liberiana. La fabricación de papel en Europa aparece así dividida en dos grandes periodos: papel de trapos y papel de madera.

1.3.2.1.1 PAPEL DE TRAPOS.- Así denominado por obtenerse a partir de trapos de muy diversa índole: lino y cáñamo en los primeros tiempos, algodón en época posterior. En razón a la tecnología empleada se distinguen en su fabricación dos etapas perfectamente definidas: etapa artesanal manual y etapa artesanal industrializada.

1.3.2.1.1.1 ETAPA ARTESANAL MANUAL.- Corresponde a los tiempos más antiguos de la fabricación del papel. En molinos papeleros (quizá, en principio, los propios molinos harineros cumplirían esta misión), situados al borde de ríos de limpio caudal, los trapos blancos sufrirán un proceso que les convertirá en el nuevo material de escritura.

Su fabricación se inicia con el troceado de los trapos, su desempolvado, sumersión en agua para una mayor limpieza, activada con fermentación, suave lejiado, macerado y bateado de los mismos para conseguir su desfibrado y una pulpa o pasta que, convenientemente mezclada con agua, en grandes recipientes de madera, piedra o metal (tinas), será la materia prima del papel. Extraída del medio acuoso con cedazos, fibras entrelazadas de bambú, rejillas metálicas (formas o formadoras), según épocas y lugares, convenientemente prensada y secada por procedimientos muy diversos, constituirá la hoja del papel. A este se lo denominaba, por ello, de tina o papel a mano, en base al procedimiento totalmente manual de su fabricación.



Las hojas en papel del Misal mozárabe del Monasterio de Santo Domingo, de Silos, son consideradas como las primeras muestras de papel europeo (alrededor de 1080, durante el pontificado de Gregorio VII).

1.3.2.1.1.2 ETAPA ARTESANAL INDUSTRIALIZADA.- En los últimos años del siglo XVIII y primeros del XIX aparecen sistemas mecánicos que van a sustituir a la tradicional formadora de hojas, permitiendo la fabricación de largas tiras de papel (papel continuo). Son telas o tamices continuos, soportados por rodillos y animados de un movimiento rectilíneo horizontal sobre los recipientes de pulpa. Esta se deposita sobre ellos en suspensión muy diluida, cediendo agua a su través y por la posterior presión de los rodillos. El papel resultante presenta un espesor mucho más regular y uniforme. A diferencia del papel hecho a mano, el continuo tiene sus fibras alineadas, fundamentalmente, en la dirección en que se mueve en la máquina. y será en su sentido transversal en el que se contraerá y expandirá de modo preferente.

1.3.2.1.2 PAPEL DE PASTA DE MADERA (PERIODO INDUSTRIAL DE FABRICACIÓN).- La demanda creciente de papel y sus múltiples aplicaciones, más allá de soporte gráfico, sería difícilmente satisfecha a partir de la tradicional materia de obtención: los trapos. La solución definitiva hasta nuestros días se debe al descubrimiento del alemán Koller. Consiste en la utilización de la madera como materia prima para la fabricación del papel que relegará de modo definitivo e irreversible a su antecesor, el trapo. Los troncos de árbol, previamente descortezados y troceados, serán la base del nuevo papel, a partir de la mitad del siglo pasado. Según el procedimiento que se utilice, obtendremos un papel de pasta mecánica o pasta química.

1.3.2.1.2.1 PAPEL DE PASTA MECÁNICA.- El desfibrado de los troncos se realiza mecánicamente por medio de desfibradoras con muelas de arenisca u otros materiales abrasivos que los convierten en astillas y serrín. Este material pasará luego a la “pila holandesa”, donde continuará su desfibrado y formación de la pasta, recibiendo un blanqueo por agentes clorados y el apresto a base de alumbre y colofonia.

Este tipo de papel se utiliza, generalmente, para la impresión de periódicos, donde la urgencia de la noticia prevalece sobre la permanencia del soporte.



1.3.2.1.2.2 PAPEL DE PASTA QUÍMICA.- La pasta obtenida a partir de la madera puede llegar a tener la pureza de celulosa procedente de trapos si el proceso se realiza por procedimientos químicos, capaces de eliminar los componentes no celulósicos de aquella. El uso de sulfato, iniciado en Alemania, producirá una pulpa denominada “kraft” (fuerza), indicio de su buena calidad. Su coloración oscura la hace, en principio, impropia para soporte del documento gráfico. En la actualidad la posibilidad de su blanqueo la hace útil para tal fin, a costa, sin embargo, de ver reducida su resistencia física.

1.3.3 FACTORES DE DETERIORO¹⁰

Desde la antigüedad ha existido la preocupación de conservar los documentos, como una forma de preservar el patrimonio y el acervo cultural de los diversos pueblos. En la Edad Media, con la aparición del papel y la invención de la imprenta, aumentó considerablemente la producción de libros. Esto posibilitó que las colecciones crecieran y aparecieran los problemas de almacenamiento y conservación de los mismos, de ahí que en los siglos posteriores se desarrollara el interés hacia cuestiones bibliotecarias y de conservación.

En la actualidad, las bibliotecas y otros centros documentales se encuentran amenazados por un problema masivo de deterioro e, incluso, pérdida de sus colecciones. Muchos fondos documentales son cada vez más frágiles y algunos están en peligro de perderse para siempre. El problema del deterioro obedece a varias causas, tales como: inestabilidad química inherente a los componentes de los materiales del soporte, condiciones ambientales inapropiadas en las áreas donde se almacenan las colecciones, prácticas de almacenamiento y manipulación inadecuadas, desastres naturales, hurto y vandalismo.

Los documentos, inevitablemente, envejecen y se deterioran. El tiempo transcurrido entre la generación del documento y su completa destrucción (ciclo de vida) depende, en gran medida, de la efectividad de las acciones de prevención asumidas por las organizaciones de información.

¹⁰ Para el desarrollo del acápite 1.3.3 y sus diversos numerales se ha acudido a la siguiente fuente bibliográfica: CLARK, Lloyd. 1985. Document Conservation Guidelines (Guidelines for Restoration Preservation of Documentary Papers, Maps, Books). Augusta, Maine: Maine State Archives.



1.3.3.1 FACTORES DE DETERIORO INTERNOS

Son los que se encuentran en la propia naturaleza de las materias primas del papel y/o en los componentes (aditivos) que recibe durante su transformación en pasta papelera. Su presencia puede ser debida a motivos ocasionales, como aguas no depuradas u oxidaciones de elementos metálicos presentes en el proceso de fabricación. Causa intrínseca es, igualmente, el factor oxidante de determinadas tintas, elemento sustentado, imposible de disociar del propio soporte que se verá irremediabilmente afectado.

Los papeles producidos durante la etapa artesanal a partir de trapos, no llevan en sí, como hemos visto al estudiar su composición, causas degradantes, aun cuando, en razón a su propia naturaleza, puedan resultar receptivos a la acción destructora de agentes exteriores. Circunstancias ocasionales, antes apuntadas, producirán efectos locales o podrán actuar, en algunos casos, como elemento catalizador de ulteriores procesos.

Panorama muy diferente presenta el papel en cuya fabricación se han utilizado aditivos y aprestos como el alumbre y la colofonia, blanqueantes clorados, productos disgregantes de naturaleza ácida, etc. Todos ellos, potenciados por agentes externos, serán causa de reacciones ácidas que deteriorarán el papel.

La acidez del papel, como la de otros materiales, se mide en términos de pH, que expresa la concentración del ión de hidrógeno. Su medición se efectúa con el peachímetro, en base a técnicas específicas, en una escala que va desde el 1 al 14, correspondiendo la primera cifra al máximo de acidez y la segunda al punto más elevado de alcalinidad. La acidez es emigrante y, por lo mismo, contagiosa. Un papel neutro o, incluso, con reserva alcalina, colocado, a largo plazo, al lado de otro ácido “protegido” por un contenedor de estas características se tornará ácido también.

Elemento intrínseco, inseparable del propio papel y que causa, en ocasiones, su deterioro, son algunas tintas. Componente gráfico, por otra parte, sin cuya existencia la conservación del soporte (papel) no tendría razón de ser desde el punto de vista documental y bibliográfico. Al conjunto de tintas degradantes pertenecen de modo destacado las denominadas metaloácidas.



El componente ácido al reaccionar con la sal de los ácidos de la tinta “morderá” el papel de texto, materialmente quemándolo. La acción de las tintas corrosivas tiene, a mayor o menor plazo, efectos generalizados sobre la hoja u hojas que componen un texto. No es raro encontrar en archivos y bibliotecas obras que lo único que conservan, a modo de marco inútil, son los márgenes no escritos de las hojas.

Del mismo modo, ciertos elementos difícilmente separables, como sellos, encuadernaciones, ataduras, etc., pueden producir en el papel deterioros locales como manchas, desgarros, roturas. Formatos adicionales al documento (mapas, planos, volúmenes de grandes dimensiones), al dificultar su adecuada instalación y manejo se convierten en factores que dificultan su buena conservación.

1.3.3.2 FACTORES DE DETERIORO EXTERNOS.

Si mantuviésemos nuestros documentos, especialmente aquéllos de condiciones intrínsecas más precarias, intocables, en atmósferas inertes, con características de humedad e iluminación controladas, su conservación dejaría de ser motivo de preocupación para el archivista y el bibliotecario, directos responsables de la misma. Estas condiciones se cumplen, solamente, en casos excepcionales, que no valen la pena considerarse. Y no puede ser de otro modo. Los libros y documentos existen para ser leídos, trasladados de lugar y manipulados; por lo tanto, no son objetos para contemplar como las piezas de un museo. Su conservación no puede ser estática sino dinámica, lo que conlleva deterioros y destrucciones, no siempre evitables.

Las causas extrínsecas de alteración obedecen a circunstancias normales, naturales o cotidianas, pertenecientes a cuatro grandes grupos: físico-mecánicas, ambientales, químicas y biológicas, o pueden ser motivadas por situaciones extraordinarias: incendios, terremotos, inundaciones u otras catástrofes naturales o humanas.

Cualquiera que sea la causalidad primitiva, su incidencia se verá complementada por otras diversas, intrínsecas y/o extrínsecas, razón por la cual la sistematización en grupos es meramente convencional y nos sirve, fundamentalmente, para estructurar, de algún modo, el complejo problema de la conservación.



1.3.3.2.1 CAUSAS FÍSICO-MECÁNICAS DE ALTERACIÓN.- Vienen determinadas por la propia manipulación, la deficiente instalación, golpes, roces, ataduras fuertes de los legajos, sellos y otros adornos metálicos de las encuadernaciones, etc. El resultado puede ser la rotura de las hojas, la aparición de manchas de grasa producidas por los propios dedos en el uso continuado, el desprendido de los bordes de la hoja cortados por la contundencia de un atado o por la menor dimensión de su cubierta, la rotura de una encuadernación por el continuo abrir y cerrar del libro en su lectura o fotocopia, etc.

1.3.3.2.2 CAUSAS FÍSICO-AMBIENTALES Y SUS EFECTOS.- Son las relacionadas con el clima o, más exactamente, microclima en el que viven nuestros libros y documentos. Tres son los factores ambientales básicos que afectan a la conservación del papel: humedad - temperatura y luz.

1.3.3.2.2.1 HUMEDAD - TEMPERATURA. De modo genérico, humedad es la cantidad de agua que posee la atmósfera. Cuando nos referimos normalmente a este factor es en términos de relatividad, es decir, de humedad relativa (HR): relación entre el agua que hay en determinada unidad de volumen (humedad absoluta) y la que dicha unidad debería albergar para estar saturada. El papel necesita una determinada cantidad de humedad para que las fibras de celulosa conserven su flexibilidad. El exceso, sin embargo, produce su descomposición por hidrólisis, favorece la formación de ácidos (sulfúrico, clorhídrico) derivados de sales y otros productos utilizados en la fabricación del papel o en la composición de las tintas, reblandece los aprestos y las colas de las encuadernaciones. Un ambiente con alta humedad relativa y temperatura elevada favorecerá la aparición y desarrollo de microorganismos (hongos, bacterias) e insectos, causantes, a su vez, de la destrucción del papel. Una atmósfera seca “robará” humedad al papel, disminuyendo así los puentes interfibrilares de la celulosa y, por consiguiente, haciéndole más frágil y friable. Sequedad y alta temperatura son factores acelerantes del envejecimiento natural del papel y causa de resquebrajamiento de los adhesivos, que pierden su cualidad de tales. Las oscilaciones bruscas y continuadas de ambos factores, humedad y temperatura, prácticamente indisociables, someten al papel a fuertes tensiones de contracción- dilatación que quebrantan sus enlaces estructurales.



1.3.3.2.2.2 LUZ.- La luz no es inconveniente para la buena conservación del papel, siempre que su intensidad sea controlada. La luz tiene además una importante acción germicida sobre determinados microorganismos y es, igualmente, nociva para algunos insectos. El exceso de ella, sin embargo, y, sobre todo la presencia de determinadas radiaciones, son causa importante en el deterioro del documento gráfico.

De todas las radiaciones lumínicas del espectro solar, formado por radiaciones visibles (colores) e invisibles: infrarrojos (por debajo del rojo) y ultravioletas (por encima del violeta), son estas últimas las más nocivas. Se trata de radiaciones de poca longitud de onda. Dado que la velocidad de la luz es constante, y resultado de la conjunción de dos factores: longitud de onda y frecuencia, cuanto menor sea la primera mayor será la frecuencia o energía de la luz. Cuando esta energía tropieza con un objeto, éste la absorbe en parte, lo que provoca reacciones químicas que cambian las estructuras moleculares del mismo, sobre todo en el caso de compuestos orgánicos. La luz decolora las tintas, actúa sobre los ingredientes e impurezas del papel, por reacciones fotomecánicas y de oxidación. La luz tiene una acción fotosensitiva blanqueante sobre los papeles de buena calidad. Aquéllos en cuya composición figura la lignina amarillean y se oscurecen.

La luz más perjudicial, en base a la cuantía de radiaciones ultravioletas es la luz del sol, siguiéndole la incandescente y, en último lugar, la fluorescente.

Sin embargo, a diferencia de la humedad y temperatura, la luz no incide de modo directo sobre los documentos de nuestros archivos protegidos en legajos, cajas, carpetas, encuadernaciones; por lo cual, generalmente, su acción no es peligrosa.

1.3.3.2.2.3 CAUSAS QUÍMICO-AMBIENTALES Y SUS EFECTOS.- En la atmósfera, además del agua que determina su humedad, existen una serie de elementos químicos como el oxígeno, nitrógeno, ozono, pequeñas cantidades de CO₂. Son estos elementos los que permiten la combustión, la fermentación, la hidrólisis y la oxidación de nuestros materiales gráficos, pero también procuran la vida en nuestro planeta siendo imposible su eliminación.

En la atmósfera, sobre todo en las zonas industrializadas, existen también una serie de impurezas (polución o contaminación) que, sin duda, son las que más daños producen a nuestros documentos.



Sus efectos, en este segundo caso, pueden ser más locales. Es frecuente hallar en nuestras bibliotecas libros que muestran un papel más oscurecido y friable en los cantos de las hojas, en las zonas no protegidas por la encuadernación, mientras que la parte interior, protegida, aparece perfecta. Puede tratarse de papeles de trapos incluso, sin presencia intrínseca, por lo tanto, de sustancias productoras de dicho ácido que, en este caso, actúa de fuera a dentro.

En la atmósfera se encuentran también aerosoles, pequeñas partículas sólidas (polvo) constituidas por muy diversos materiales (esporas de microorganismos, carbón, fragmentos metálicos, sal en las zonas marítimas, etc), que producen efectos abrasivos, catalizadores y de contaminación biológica sobre el papel.

1.3.3.2.2.4 FACTORES BIOLÓGICOS.- Son múltiples los agentes biológicos que producen alteraciones en la conservación de nuestros documentos, entre los cuales, la acción del hombre merece consideración especial. Roedores, insectos, hongos y bacterias son los más notorios.

1.3.3.2.2.4.1 ROEDORES.- Ejercen una acción mecánica destructiva sobre el papel que roen. Habitantes frecuentes en los viejos edificios pueden, en la actualidad, combatirse eficazmente por medio de múltiples productos raticidas existentes.

1.3.3.2.2.4.2 INSECTOS BIBLIÓFAGOS.- Dentro de este término se incluyen unas cien variedades. Su presencia en los archivos y bibliotecas origina una infestación de los mismos. Podemos dividirlos en dos grandes grupos: habitantes regulares y habitantes ocasionales. Los primeros se alimentan fundamentalmente del papel (celulosa, engrudo, cola). Se los conoce, por ello, como insectos celulósicos. Los segundos apetecen en mayor grado la madera (xilófagos) aunque pueden llegar, de hecho, a anidar y atacar el propio papel. El insecto pasa ordinariamente por las siguientes fases de crecimiento: huevo, larva, pupa o ninfa e insecto adulto. El daño mayor lo produce en su estado larvado, que es cuando realiza las perforaciones. La presencia y desarrollo de todos ellos se ve beneficiada por ambientes cálidos y húmedos, oscuridad y mala ventilación. Las cucarachas, se alimentan tanto de sustancias vegetales como animales (papel, cuero, pergamino). Producen excrementos negruzcos que manchan, indeleblemente, el papel. Gusanos del libro: Es un nombre muy genérico para designar las larvas de muchas especies bibliófagas de comportamiento muy similar. El insecto deposita sus huevos en capas relativamente



superficiales y es la larva la que ejerce la acción perforadora, segregando una sustancia gomosa que pega las hojas entre sí.

Mención especial merecen las termitas, insectos xilófagos capaces de destruir el maderamen de un edificio (vigas, estanterías, etc.) y los propios libros y documentos que este pueda albergar.

1.3.3.2.2.4.3 MICROORGANISMOS.- Formados por dos grandes grupos: hongos y bacterias. Su presencia produce la infección de nuestros documentos.

1.3.3.2.2.4.3.1 HONGOS.- Constituyen el peldaño inferior de la escala vegetal. Unos viven a expensas de materias orgánicas inertes (saprofitas). Otros sobre seres vivos (parásitos) y unos terceros en sociedad con sus huéspedes con recíproco beneficio (simbiosis) . Se reproducen por esporas. Cada una de éstas, al germinar, dan vida a un filamento ramificado (fila), con estructura celular. El conjunto de filamentos recibe el nombre de micelio.

Entre las especies celulolíticas más frecuentes destaca el penicillium.

1.3.3.2.2.4.3.2 BACTERIAS.- Escala inferior del mundo animal. Unicelulares. Se multiplican muy rápidamente. Su forma esporulada les permite sobrevivir incluso en condiciones ambientales no óptimas. Hay bacterias aerobias y otras anaerobias. El género más abundante es el de los bacilos.

Los insectos producen destrucciones más o menos graves, según sea la intensidad de la infestación, producidas por las perforaciones del papel. No hay, en cambio, reacciones químicas que alteren su estructura interna reduciendo su resistencia al plegado, tracción o rasgado. El material no afectado mantendrá, por lo tanto, sus primitivas condiciones físicas. Los insectos generalmente atacan con preferencia a los papeles de buena calidad, papeles de trapos, papeles neutros o alcalinos.

1.3.3.2.3 CAUSAS EXTRAORDINARIAS CATASTRÓFICAS.- Mayor gravedad y espectacularidad revisten las destrucciones documentales producidas por circunstancias catastróficas, al suponer la destrucción masiva, en muchos casos, de miles de documentos. Inundaciones e incendios figuran entre las más dramáticas. A los daños producidos por estos



agentes se suelen unir las reacciones del desconcierto sobre qué y cómo hacer e, incluso, la utilización de métodos y productos que, lejos de beneficiar, incrementan el daño. De ahí que, de día en día, sean más los países que pretenden tener a punto un plan de emergencia, cuando situaciones de este tipo se producen.

1.3.3.2.3.1 INUNDACIONES.- Las inundaciones del Arno en Florencia y del Po, en Venecia, en 1966, que afectaron a los archivos y bibliotecas de ambas ciudades, o del Tajo en Lisboa, al siguiente año, anegando los ricos fondos de la Fundación Gulbenkian, son un claro ejemplo de esta necesidad y de cómo la experiencia adquirida, en las primeras, sirvió para evitar graves errores de actuación, en la segunda. Pero también estos trágicos acontecimientos pusieron a prueba la solidaridad internacional y sirvieron para hacer avanzar, notoriamente, los métodos restauradores.

Daños similares ocasionan cualquier tipo de inundación (rotura de una tubería, atasco de una vertiente de lluvia, goteras, etc.). Los efectos de estas causas son fundamentalmente: corrimiento de tintas, apelmazamiento de hojas, rotura de las mismas, pérdida de las sustancias encolantes, desteñido de las pieles de las encuadernaciones, rotura de éstas, manchas de barro y de cualquier producto que el agua lleve en suspensión y, con posterioridad, si la operación de salvamento no se realiza correctamente o el número de documentos desborda las posibilidades de tratamiento inmediato, la aparición de hongos favorecidos en su desarrollo por el ambiente húmedo y la elevación de la temperatura, medio con el que, con frecuencia, se pretende acelerar el proceso de secado. Este riesgo biológico se evitará recurriendo a la congelación del material húmedo y posterior eliminación del hielo (liofilización).

1.3.3.2.3.2 INCENDIOS.- El fuego ha sido durante siglos enemigo temido, y el gran azote de archivos y bibliotecas, así como del resto de edificios construidos con abundancia de elementos combustibles. Las primitivas instalaciones eléctricas contribuyeron de modo decisivo a este riesgo y no es extraño, por ello, que durante años y de modo expreso, en la legislación archivística de muchos países existiera la prohibición formal de dicha instalación en los depósitos documentales.

El fuego se produce por la conjunción de tres factores: a) material que arde (combustible), b) material que alimenta y permite la combustión (comburente), y c) grado de temperatura que



permita la formación de llama (punto de ignición). La inevitabilidad de los dos primeros factores (los papeles son material combustible, el oxígeno es un comburente de presencia inevitable y necesaria en la atmósfera), debe dirigir todos nuestros esfuerzos a eliminar el tercero.

Los daños causados por el fuego van desde la total destrucción hasta su inutilización, más o menos parcial. A ellos se une los que produce el elemento extintor que, en incendios de gran magnitud, no puede ser otro que el agua, cuyos efectos ya hemos examinado. Un ejemplo, cercano a nuestra realidad, fue el incendio de la biblioteca del compositor cuencano Luis Pauta Rodríguez, en 1940, en el que se consumieron importantes documentos musicográficos de la región y el país.

1.3.3.2.3.3 OTRAS CAUSAS.- El hombre es, en cierto modo, la causa directa o mediata de todos los procesos degradantes de nuestros documentos aún cuando, también por otro lado, contribuya a su conservación y sea la última razón de su existencia.

La necesidad de leer los textos y otros elementos documentales, con el riesgo de que su manipulación, incluso la más cuidadosa, lleva consigo, está entre las causas inevitables de su deterioro. Sólo en la medida que podamos evitar la consulta directa del original lo preservaríamos definitivamente. Las técnicas reprográficas¹¹, correctamente aplicadas, ayudan eficazmente a esta conservación pero siempre, o al menos todavía por muchos años, sólo podrán abarcar un porcentaje modesto dentro del vasto número de la masa documental. Mejor fortuna pueden lograr los fondos de bibliotecas particulares, partiendo de la base que las técnicas de conservación deben aplicarse, y de hecho se aplican, a los ejemplares manuscritos, libros raros, incunables y no a los fondos más abundantes, impresiones modernas, fácilmente sustituibles. De ahí la importancia de la digitalización de los documentos, que los preserva radicalmente, evitando su manipulación, y facilitando su procesamiento y uso.

1.3.4 CONSERVACIÓN DE DOCUMENTOS MUSICOGRÁFICOS DE PAPEL

Las características históricas y culturales de los documentos musicográficos determinan la necesidad de su conservación, así como la difusión de sus contenidos. A los bibliotecarios y documentalistas de la música nos incumbe la máxima responsabilidad, estableciendo criterios

¹¹ Técnicas de reproducción (fotocopiado, microfilmación, escaneo, entre otras, de documentos gráficos.



de actuación en ambas funciones: la conservadora, forzosamente restrictiva, por ser la protectora de la materialidad del documento, y la difusora o informativa, que debe ser magnánima, para posibilitar el acceso a los valores culturales o metafísicos que dicho documento encierra.

La conservación preventiva de documentos musicográficos en papel depende del modo en que se hallen protegidos de las múltiples causas degradantes que en un acápite anterior he señalado. Dicha protección incluye los locales donde estos documentos se alojan (archivos), las instalaciones de los mismos, la protección física inmediata y los controles ambientales y de otros tipos a los que están sometidos.

La planta física para el emplazamiento de un archivo musicográfico debe reunir condiciones adecuadas para alojar un conjunto orgánico de documentos musicales y los servicios necesarios para su atención y funcionamiento. La función de este archivo es proteger, de todo riesgo, la documentación en él albergada, permitiendo, al mismo tiempo, el cómodo trabajo de los funcionarios que lo manejan y la fácil consulta, por parte de los investigadores. Para su adecuada ubicación deberemos evitar factores de riesgo, como humedades del subsuelo y plantas del local, existencia de especies bibliófagas, ocasionales inundaciones, al pie de elevaciones naturales propensas a caídas torrenciales de agua y con terreno poco permeable, proximidad a lugares peligrosos por la existencia de industrias contaminantes, entre otras. Pensando en la función cultural del archivo, en la elección del lugar destinado a albergarlo deberá considerarse su facilidad de comunicación y acceso y la proximidad de otros centros docentes y culturales que, de algún modo, complementen su propia función y su alejamiento de zonas extremadamente ruidosas. Resultaría recomendable emplazar un centro documental de este tipo en un campus universitario, como el de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, por ejemplo.

1.3.4.1 DOCUMENTOS MUSICOGRÁFICOS MANUSCRITOS E IMPRESOS

Los documentos musicales se pueden clasificar, según su soporte, en de papel y electrónicos. Estos últimos van adquiriendo cada vez más vigencia, gracias al avance de la informática ya que, además de su perdurabilidad y facilidad de manejo, posibilitan la preservación de documentos antiguos, por ejemplo, al ser digitalizados.



En el caso de los documentos de papel, su uso y procesamiento dependerán de sus condiciones de conservación, valor histórico y documental y de la asiduidad de uso. Así, por ejemplo, si nos encontramos con una partitura manuscrita del siglo VII, en notación neumática, sobre papel elaborado de trapos, este, obviamente, debería ser digitalizado para poder ser usado, y puesto a buen recaudo, en una caja de pH neutro, ubicada en un sitio seguro y en condiciones de iluminación, temperatura y humedad óptimas, para preservarlo adecuadamente. El mismo procedimiento se utilizará con partituras manuscritas de carácter único, por ser incunables, de gran valor histórico o estético, por ejemplo.

En el caso de material musicográfico de características “normales”, su tratamiento y conservación estarán, igualmente, acorde con las modernas técnicas documentales.

1.3.4.2 CONDICIONES AMBIENTALES Y MANTENIMIENTO DE DOCUMENTOS MUSICOGRÁFICOS

Un factor prioritario en la conservación de documentos musicográficos es el referente a las condiciones ambientales y los métodos de almacenamiento, los cuales ejercen una gran influencia en la preservación de los archivos. Las condiciones de descuido, desorganización y amontonamiento, producen daños a las colecciones, por lo que el control ambiental y las buenas condiciones de almacenamiento constituyen la primera de todas las medidas preventivas. El control de la temperatura y de la humedad relativa resulta también de vital importancia para la preservación de colecciones de bibliotecas y archivos, debido a que niveles inaceptables de estos valores contribuyen significativamente a la desintegración de los documentos. En el caso específico de las partituras, se recomienda almacenarlas a temperaturas bajas y en ambientes secos, así se minimiza la degradación de los pigmentos y la calidad del papel.

La instalación de controles adecuados de humedad - temperatura y su capacidad para mantener las normas estándar de conservación retardarán considerablemente el deterioro de las colecciones. Existen diferentes equipos para controlar el clima; estos varían en complejidad, desde un simple aire acondicionado de sala con su humidificador y/o deshumidificador hasta un sistema central que filtre, enfríe, caliente, humecte y deshumecte el aire. Para vigilar la



temperatura y la humedad relativa, existen equipos como el termómetro y el higrómetro, que pueden registrar estos parámetros durante las 24 horas.

Otro elemento fundamental para el adecuado mantenimiento y manejo de los documentos musicográficos es la iluminación. Es evidente que el depósito de archivo no necesita más luz que la que posibilite la localización de la pieza documental. Se trata de una iluminación ambiental, para lo cual es suficiente una intensidad de 50 lux. Aún en el caso de la existencia de iluminación natural, es evidente la necesidad de que el depósito de archivo posea una instalación eléctrica que subsane las fluctuaciones de aquélla, su inexistencia en horas nocturnas o su desigual repartimiento.

La instalación eléctrica ha dejado de ser ya motivo de temores, tan comunes hace años, por los posibles riesgos de incendio que la escasa seguridad de ella comportaba. La existencia de cortocircuitos diferenciales, la independencia de sus líneas de alimentación de las otras zonas del archivo, la colocación de las conducciones eléctricas en tubos de acero vistos, de características antideflagrantes, son exigencias absolutamente irrenunciables en las actuales instalaciones.

Dos son los posibles tipos de iluminación artificial: incandescente y fluorescente. Cada una de ellas tiene sus partidarios y detractores, sus ventajas e inconvenientes.

Incandescente. Es la más antigua en uso, más rica en infrarrojos, emite más calor.

Fluorescente. Más rica en UV, más fría. Suministra una iluminación muy superior a la incandescente con el mismo número de vatios de consumo. La luz fluorescente, pues, supone un considerable ahorro de consumo eléctrico.

Tanto en el caso de la luz natural como el de la eléctrica, se evitará que sus radiaciones incidan perpendicularmente sobre la documentación o contenedores. Para conocer la intensidad lumínica de nuestros depósitos nos valdremos de un luxómetro o fotómetro.

1.3.4.3 ALMACENAMIENTO DE DOCUMENTOS MUSICOGRÁFICOS.

Con el fin de organizar adecuadamente un fondo musicográfico, preservar sus documentos y facilitar su manejo, es menester abordar los siguientes aspectos:



1.3.4.3.1 INSTALACIÓN DE LOS DOCUMENTOS.- El lugar de colocación normal de los documentos dentro del depósito es la estantería o muebles específicos para tal fin, archivadores u otros sistemas, como cajas fuertes, en casos de documentos únicos por su antigüedad y/o características históricas.

1.3.4.3.1.1 ESTANTERÍAS.- Se recomienda utilizar estanterías metálicas, fundamentalmente porque no son combustibles ni atacables por los insectos. La estantería metálica actual obedece a dos sistemas: el sistema tradicional de estantería abierta y fija y el más moderno, aunque ya clásico también por ser muy utilizado, de carácter móvil. El empleo de una u otra debe venir motivado por las condiciones y dimensiones del depósito.

1.3.4.3.1.2 ARCHIVADORES.- La documentación en papel de nuestros archivos obedece, mayoritariamente, a medidas estándar, que hacen posible su almacenamiento en cajas de dimensiones poco variables y su instalación final en estanterías.

Sin embargo, existen partituras, especialmente las antiguas, que tienen un formato más grande (A3) que las comunes (A4), mismas que requieren de mayor espacio para su almacenamiento. Dos son los sistemas posibles de instalación: vertical u horizontal.

1.3.4.3.1.2 .1 INSTALACIÓN VERTICAL.- El archivador lleva un sistema de peines o púas a los que se pinzan los documentos, o se introducen por horadaciones en el sistema de las barras. Las horadaciones no serán, por supuesto, practicadas directamente en el documento sino en una pestaña adherida a su parte superior.

1.3.4.3.1.2 .2 INSTALACIÓN HORIZONTAL.- Es el sistema más tradicional y común. Constituido por un módulo metálico con una serie de cajones superpuestos para alojar horizontalmente las partituras.

1.3.4.3.1.3 CAJA.- El material usual de la caja es el cartón. Hasta hace pocos años sólo se tenía en cuenta su resistencia física. El descubrimiento del factor acidez, tan decisivo en la conservación del papel, hace que, en la actualidad, se tienda a exigir a estos contenedores una segunda característica: alcalinidad o neutralidad. Para aumentar la consistencia de las cajas se refuerzan en muchos países sus esquinas y aristas con elementos metálicos inoxidables.



El continuo proceso de insertar y sacar los documentos de sus contenedores puede ser motivo de deterioro por rotura y roce. No son recomendables, por ello, los de apertura sólo lateral. La caja debe permitir el levantamiento total de la tapa, de modo que el contenido pueda extraerse sin roce contra las paredes de aquella. El formato de la caja excederá, ligeramente, por este mismo motivo, las dimensiones de los documentos.

La cualidad neutra o alcalina debe exigirse para las cajas, las carpetas de cartulina, las camisas de papel, sobres, envolturas, etc., con que, a menudo, se pretende individualizar y proteger unidades archivísticas menores (manuscritos, cartas, etc.) e, incluso, legajos.

Las dos condiciones de resistencia y falta de acidez las cumple, en mayor grado que el cartón, el plástico. La industria ofrece en la actualidad contenedores de este material, en el que se da, al mismo tiempo, un carácter de termo-estabilidad muy superior al de la caja de cartón.

1.3.4.4 CUIDADO Y MANIPULACIÓN

El manejo de documentos musicográficos, como es obvio suponer, reviste gran importancia para su adecuada conservación y para la preservación de la salud de quienes la manejan. Como ya hemos señalado anteriormente, los elementos constitutivos del soporte musicográfico contienen, implícitamente, materiales propios y agregados que los vuelven deteriorables y potencialmente peligrosos, tal es el caso de hongos, bacterias, insectos e incluso roedores que, de estar en contacto con los mismos, generan riesgos, de mayor o menor cuantía.

Por tal razón, y como ya se ha explicado, es menester almacenar los documentos en lugares apropiados como estantes y archivadores y, en ciertos casos, ubicarlos en cajas de cartón de alcalinidad neutra o plástico; con condiciones óptimas de temperatura, humedad e iluminación. En el caso de las personas que trabajan con dichos materiales se recomienda utilizar mascarilla y guantes específicos para tales fines.



1.4 DIGITALIZACIÓN DE DOCUMENTOS MUSICOGRÁFICOS.

Conservar y restaurar documentos musicales es cada vez más fácil, gracias a los avances informáticos. Existen técnicas y programas que permiten la digitalización de la información musical para conservar, desde el sonido correspondiente a una interpretación particular de una obra musical, en forma de señal sonora susceptible de ser procesada por programas de edición de audio, hasta la imagen de la partitura manuscrita por el propio compositor, con las posibilidades que ello ofrece para la restauración del posible deterioro sufrido por el documento original.

Esta forma de conservación del patrimonio musical requiere de un dispositivo de digitalización de imágenes (scáner) y de un programa de edición gráfica que permita la realización de retoques sobre la imagen y que permita su almacenamiento en el formato binario correspondiente. Estos elementos informáticos también son adecuados para realizar la restauración del patrimonio musical impreso ya que, con los programas de edición gráfica, se pueden eliminar sobre la imagen los defectos del papel, las manchas, o recomponer los fragmentos en el caso de partituras conservadas parcialmente.

Utilizando, además, una impresora de calidad se puede obtener una partitura impresa en mejores condiciones que la que se conserva en papel o, incluso, conseguir crear partituras completas a partir de originales conservados en múltiples fragmentos de papel.

1.4.1 VENTAJAS

Los actuales sistemas informáticos ofrecen muchas posibilidades para la conservación y restauración de documentos musicográficos. La utilización de computadores para el manejo de un archivo musical posibilita la transcripción de la música a una forma de representación digital en formato BMP, JPEG, GIF, entre otros, o la descripción y manejo de las características de una composición musical con múltiples instrumentos independientes, utilizando el formato MIDI, mediante el cual, utilizando los dispositivos adecuados, se puede reproducir o interpretar la música representada en la partitura original. Este proceso es lo que habitualmente se conoce como “reconocimiento óptico de partituras”, y es una alternativa para la conservación del patrimonio musical, porque, a partir de un archivo MIDI, siempre es posible recuperar la composición original. Dos de los programas de reconocimiento de partituras mas conocidos



son MIDIScan y PianoScan que se ensamblan perfectamente bien con los softwares de escritura musical Finale o Sibelius¹².

1.4.2 SISTEMATIZACIÓN DE INFORMACIÓN MUSICOGRÁFICA DIGITALIZADA

Para el desarrollo de esta tesis considero que la mejor opción para sistematizar la información musicográfica seleccionada es estructurar un soporte de catalogación ecléctico, basado en la Norma Internacional General de Descripción Archivística ISAD G (2000), las Normas Internacionales para la Catalogación de Fuentes Musicales Históricas RISM (1996) y las Reglas de Catalogación Angloamericanas (AACRII). Además crearé descriptores propios destinados a la temática musicológica.

Para elaborar la Base de Datos utilizaré la hoja CEPAL, pues permite modificar los campos de ingreso de información documental, el software WINISIS, que es un sistema generalizado de almacenamiento y recuperación de información, y el lenguaje HTML que posibilita crear un formato de página web con fuentes de textos, de imágenes y de sonido. Estos programas se acoplan, perfectamente, con otras bases de datos, como la de la Universidad de Cuenca, características de mucha utilidad para futuras interacciones de información digitalizada.

1.4.3 SCANNER Y FOTOGRAFÍA DIGITAL

1.4.3.1 EL ESCÁNER

El escáner es un implemento electrónico que se emplea para digitalizar imágenes y datos a partir de papeles, libros, fotografías, diapositivas y otro tipo de objetos gráficos. Con un funcionamiento similar al de una fotocopidora, el escáner se ocupa de “leer” aquella información visible en el objeto con el fin de introducirla a un sistema informático para su posterior uso.

Los escáneres funcionan iluminando el objeto o documento a ser digitalizado y dirigiendo la luz reflejada (por lo general a través de una serie de espejos y lentes) sobre un elemento fotosensible. En la mayoría de los escáneres, el medio sensible es un circuito electrónico integrado sensible a la luz conocido como un dispositivo acoplado cargado (CCD). Los fotositos sensibles a la luz

¹² Programas informáticos que posibilitan escribir, leer y escuchar música mediante lenguajes homologables como el MIDI (Musical Instrument Digital Interface)



dispuestos a lo largo del CCD convierten los niveles de brillo en señales electrónicas que luego se procesan en una imagen digital.

Los escáneres planos o de escritorio son el tipo de escáner más utilizado, por diversas razones. Utilizan la misma tecnología básica, en la cual un sensor de luz (por lo general un CCD) y una fuente de luz, ambos montados sobre un brazo móvil, pasan sobre el documento, que está fijo sobre una placa de vidrio. Algunos modelos poseen manipuladores de documento automáticos (ADH), que pueden aumentar el rendimiento y disminuir la fatiga del operador en el caso de grupos de documentos uniformes que se encuentran en condiciones razonablemente buenas.

1.4.3.1 CÁMARAS DIGITALES

Una cámara digital es una cámara fotográfica que, en vez de capturar y almacenar fotografías en películas fotográficas, como las cámaras fotográficas convencionales, lo hace digitalmente, mediante un dispositivo electrónico.

La fotografía digital consiste en la obtención de imágenes mediante una cámara oscura, de forma similar a la fotografía analógica. Sin embargo, así como en esta última las imágenes quedan grabadas sobre una película fotosensible y se revelan posteriormente mediante un proceso químico, en la fotografía digital las imágenes son capturadas por un sensor electrónico que dispone de múltiples unidades fotosensibles y desde allí se archivan en otro elemento electrónico que constituye la memoria.

1.4.3.2 PROCESAMIENTO DE IMÁGENES Y ARCHIVOS

Luego del escaneado o fotografiado digital hay una variedad de pasos de procesamiento. Tales procedimientos pueden ocurrir en cualquier punto de la cadena de digitalización. Los mismos pueden ser modificaciones personalizadas que sólo afectan a ciertos archivos, o procesamiento automatizado masivo de todos los archivos. Pueden ser operaciones realizadas por única vez o realizadas repetidas veces a medida que se las necesita.

Algunos ejemplos de operaciones de procesamiento de imágenes / archivos:



- Edición, retoque, mejora.
- Conversión de formato de archivo.
- Escala.
- OCR (reconocimiento óptico de caracteres).
- Creación de metadatos.¹³

En algunos casos, el procesamiento de imágenes puede realizarse en el mismo equipo de escaneado, en especial si se verifica la imagen mientras se la crea. Cuando esto no es posible, el procesamiento de imágenes por lo general se lleva a cabo en el servidor de imágenes. Para trabajar de manera eficiente, los editores de imágenes requieren que la memoria RAM sea varias veces mayor que el tamaño descomprimido del archivo que se está editando. También se necesita un monitor grande y de alta resolución. Estas características se encuentran en casi todos los equipos modernos que utilizan herramientas de edición de imágenes separadas como: Adobe Photoshop, Corel Photo Paint, Illustrator o afines.

1.4.3.3 CONSIDERACIONES SOBRE LA COMPUTADORA

La computadora utilizada como base de trabajo para la digitalización de partituras debe ofrecer prestaciones adecuadas para su óptimo funcionamiento. Aquí presentamos algunas características que se deben buscar en una terminal de trabajo de escaneado:

- Memoria RAM.- Se recomienda, mínimo, 1 GB. Más todavía si la máquina va a ser utilizada para el procesamiento de imágenes.
- Velocidad del CPU - Mínimo de 2.8 Ghz I5 (o compatible).
- Almacenamiento masivo veloz y con buena capacidad.- Que brinde suficiente espacio para, por lo menos, las necesidades temporales; mínimo de 320 GB.
- Bus periférico - Se recomienda usar un USB 2.0.
- Red de un alto ancho de banda (100/1000 Base-T) para permitir un rápido acceso y transmisión de los archivos escaneados.

1.4.4 LOS LINKS DE GRÁFICOS Y DE AUDIO

Link es una palabra inglesa que se traduciría al español como enlace o hipervínculo. Puede ser definido como una herramienta para manejar y organizar información, mediante datos que se almacenan en

¹³ Ofrecen información sobre los datos (“datos sobre datos”).



una red de nodos conectados por enlaces. Estos nodos pueden contener textos, gráficos, imágenes, audio, animaciones y video, por lo que también son conocidos como hipermedios.

A diferencia de los libros impresos, en los cuales la lectura se realiza en forma secuencial desde el principio hasta el final, en un ambiente hipermedial la “lectura” puede realizarse en forma no lineal, y los usuarios no están obligados a seguir una secuencia establecida, sino que pueden moverse a través de la información y hojear intuitivamente los contenidos por asociación, siguiendo sus intereses en búsqueda de un término o concepto.

La utilización de links o hipermedios para elaborar un archivo virtual, como el que se presenta en esta tesis, es un recurso invaluable que posibilitará el acceso a archivos de gráficos y audio, que complementan la información musicológica, catalogada en el software WINISIS, con fotografías, grabaciones sonoras y/u otros anexos audiovisuales.



CAPÍTULO II

PROPUESTA DE DIGITALIZACIÓN Y PROCESAMIENTO TÉCNICO DE ELEMENTOS MUSICOGRÁFICOS EN EL *CENTRO DOCUMENTAL*

CARLOS FREIRE SORIA

2.1 LOS ARCHIVOS Y LA INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA

La propuesta de esta investigación es ofrecer una estrategia de conservación, investigación y procesamiento documental de elementos musicográficos que, mediante la digitalización, puedan ser manejados eficientemente por los investigadores. Por otra parte, el Archivo Musicográfico Virtual “Música y Músicos de Cuenca: siglos XIX y XX”, será elemento de consulta para los interesados en el desarrollo de la música en esta ciudad.

La música es el arte de producir y compaginar sonidos, y como toda expresión artística desarrollada por el hombre, deja vestigios materiales que bien pueden ser documentos en soportes de papel o en páginas electrónicas, grabaciones de audio o de video que, en todo caso, son documentos musicales. Para su adecuada organización surgen los archivos musicales, los cuales no deben verse como algo nuevo; sus orígenes se pueden rastrear desde la antigüedad con la composición de las primeras obras musicales, pasando por las grandes catedrales medievales, hasta llegar a nuestros días. Pero en la actualidad, su organización ha cobrado mucha importancia gracias al desarrollo de la archivística como una herramienta en el proceso de divulgación de la información en la sociedad del conocimiento. El organizar, conservar y divulgar adecuadamente el patrimonio musical de un sociedad, región o país cobra más importancia dentro de un mundo globalizado cuya tendencia es homologar conocimientos, en detrimento de las especificidades culturales. La música es un elemento importante de la identidad cultural de una sociedad y el saber como reunir y conservar adecuadamente este patrimonio mediante una metodología archivística adecuada cobra cada vez mayor importancia.

2.1.1 PROCESO DE DIGITALIZACIÓN DE FONDOS MUSICOGRÁFICOS

Las bibliotecas se pueden clasificar atendiendo a varios criterios (usuarios, acceso, ámbito geográfico, etc.). Las clasificaciones más utilizadas son las que proponen la UNESCO y la IFLA (International Federation of Library Associations).



Una biblioteca ofrece, a través de sus libros, su espacio, sus actividades, sus servicios, una diversidad de opciones para desarrollar el potencial humano. La lectura muestra mundos ajenos que el lector puede hacer propios. Crea un nexo de expresión y comunicación sin barreras temporales ni espaciales entre el autor y el lector.

Con el tiempo, las bibliotecas han ido evolucionando; con el gran desarrollo tecnológico de las últimas décadas, en la actualidad contamos, incluso, con bibliotecas virtuales. La aplicación de la tecnología de la información exige la definición de nuevas estrategias para el desarrollo de las organizaciones documentales.

A las bibliotecas se las clasifica de acuerdo con los objetivos que persiguen y el tipo de usuarios que a ellas concurren, hay cuatro tipos: la pública, la académica o escolar, la infantil y la especializada, y a cada una de estas les corresponde un tipo de usuario y acervo diferente. En el caso de una biblioteca especializada en música, esta cuenta con fondos documentales de: libros, partituras, grabaciones, audiovisuales, multimedias, entre otros.

Con el acelerado avance de la tecnología, y como una forma de satisfacer adecuadamente las exigencias de los usuarios, los diversos centros documentales tienden a digitalizar la información. Este proceso ofrece importantes ventajas, entre las que podríamos señalar las siguientes:

- Rápida actualización y consulta de documentos
- Reducción de riesgos y costos de transporte y almacenamiento de la información
- Reduce significativamente los costos
- Utilización simultánea por varios usuarios.

2.1.2 LA FUNCIÓN CULTURAL Y EDUCATIVA DE LOS ARCHIVOS

A los archivos musicales los podemos considerar como bibliotecas especializadas en música. Por biblioteca, generalmente, se denomina a un lugar donde se almacenan libros que, por su organización, facilita la búsqueda de una información determinada. Este fácil acceso ha dado pie a que las bibliotecas se utilicen principalmente como un apoyo escolar, en donde los libros de texto son los más usuales. Sin embargo; una biblioteca es más que esto, es un espacio en



donde los usuarios en general aprenden el valor formativo de la lectura y su gran ayuda para ampliar el conocimiento en todos los ámbitos de la ciencia, la investigación y la cultura. De tal manera que una biblioteca deja de ser sólo una colección de libros para convertirse en una herramienta que puede ayudar a resolver un problema cognoscitivo o convertirse en una real opción de desarrollo integral del ser humano.

2.1.3 EL MUSICÓLOGO ANTE EL ARCHIVO: EXPECTATIVAS Y REALIDADES

El desarrollo teórico y práctico de los archivos musicales dentro de la Archivística es relativamente nuevo y muy poco desarrollado, como lo demuestra la escasa bibliografía al respecto y el número reducido de archivistas que se ocupan de organizar este tipo de fondos documentales.

La incursión del archivista en este campo se ha dado por la iniciativa o presión de músicos, musicólogos e historiadores, quienes han recurrido a la Archivística como una herramienta para evitar la pérdida o dispersión de la documentación, posibilitando la organización de estas fuentes documentales de gran valor científico y cultural.

Esta exigencia ha posibilitado que la historia y la musicología, como disciplinas científicas bien institucionalizadas, con sus respectivos corpus teóricos, constituyan una sinergia eficaz para una adecuada organización y conservación de las fuentes primarias de información musical como archivos personales y bibliotecas de compositores, investigadores e intérpretes.

Tradicionalmente, estas fuentes primarias de información musical fueron utilizadas, a veces empíricamente, por los musicólogos, quienes se apoyaron en las distintas orientaciones historiográficas para desarrollar la historia de las obras musicales, la historia de la composición, la historia de los “grandes compositores” y más recientemente, la historia social de la música.

Esta nueva tendencia ha posibilitado superar las limitaciones propias del estudio de las grandes obras y de los grandes maestros al estudio del desarrollo musical de los pueblos, fusionando la musicología y la historia social, en el contexto de la historia social de la música que permite estudiar el desarrollo de los pueblos o comunidades, a través de su creatividad musical. Desde esta óptica, la música oral o escrita, la oficial o popular se pueden convertir en importantes fuentes de información para el estudio de la idiosincrasia de un pueblo o de su vida cotidiana.

Así por ejemplo, las letras de muchas canciones reflejan actitudes de rechazo o apoyo a situaciones políticas, sociales o familiares de una sociedad en un período histórico determinado, las que pueden llegar a complementar o enfrentar a las fuentes oficiales custodiadas en los archivos de los Estados.



Por otra parte, la relación conceptual de la musicología con otras ciencias se puede observar en varias direcciones, no sólo en la historia, sino también hacia y desde la filosofía, antropología, sociología y la lingüística, gracias a que la música les ofrece valiosa información de cómo acceder a la realidad, lo que resulta un bagaje teórico útil a las otras ciencias sociales. Estos nuevos análisis generan temas novedosos que requieren de otros enfoques y métodos, como la etnomusicología histórica o la historia de la música vernácula, que enriquecen el conocimiento holístico de un determinado grupo humano, considerándolo como único y altamente valioso, por sus especificidades socioculturales y sonoras. En el caso del Ecuador, uno de los pioneros de este tipo de investigaciones fue el compositor y musicólogo Segundo Luis Moreno. Posteriormente, el Maestro Gerardo Guevara se destacó en las décadas de 1980 y 1990 por el rescate de la música nacional; es así como edita, bajo el patrocinio del Ministerio de Educación y Cultura del Ecuador el “Cancionero Popular” Vamos a Cantar. En las dos últimas décadas resulta fundamental el aporte de Juan Mullo, Juan Carlos Franco y, en especial, de Pablo Guerrero y su Fundación CONMUSICA que editó, en los años 2001 y 2002 la Enciclopedia de la Música del Ecuador. Este tipo de trabajos pretenden entender la creación musical como producto de la acción humana, contextualizada histórica y culturalmente. No es solo anotar referencias biográficas, sino estudiar la vida del músico como un actor social, un ser individual y un ser familiar, de manera que podamos comprender el universo social y cultural en que se ha desenvuelto.

Es aquí donde radica la importancia de crear archivos musicográficos, como centros de información primaria, donde se reúna documentación histórica sobre diversos temas de la amplia temática musical, preservando sus soportes y posibilitando el acceso a los mismos.

2.2 CONCEPTO DE ARCHIVÍSTICA

La palabra archivo puede tener dos acepciones: por una parte, un conjunto organizado de documentos, de diversa índole y, por otra, un sitio donde se conservan y consultan fondos documentales. Por tal razón, pueden existir archivos administrativos, notariales, bibliográficos, artísticos, etc. Con estos antecedentes, a un archivo musical se lo podría conceputar como un centro documental donde se preserva, procesa e investiga la música escrita o grabada por una o varias personas, que forman parte de un conglomerado sociocultural determinado.

Los primeros archivos musicales, en el mundo occidental, fueron constituidos por la iglesia en



las catedrales, monasterios y conventos, fundamentalmente, en la Edad Media. Un importante documento, que ya podría ser considerado como un archivo de música religiosa fue el Antifonario, estructurado por el Papa Gregorio, en el siglo VI d.C., mediante la recopilación de cánticos que se ejecutaban en las diversas iglesias del periodo románico. En nuestro medio, los más antiguos archivos musicales se conformaron en las iglesias y conventos coloniales, siendo los sochantres y maestros de capilla sus custodios y ejecutantes. A pesar de su importancia, los archivos musicales no han tenido un tratamiento acorde con su importancia documental, careciendo de fundamentos metodológicos que los ubiquen en su real protagonismo

2.2.1 ALCANCES DE LA DISCIPLINA

La archivística se proyecta al desarrollo de una metodología de organización dirigida, fundamentalmente, a los archivos administrativos y bibliotecológicos, dejando de lado a fondos documentales, que como en el caso de la música, resultan especializados y deben adaptar sus propios parámetros a esa metodología general. Se torna indispensable el hecho de asumir el procesamiento de información musicográfica como una prioridad en el ámbito de la musicología, pues su aporte redundará en beneficios para las diversas especialidades de la actividad musical.

2.3 PROCESOS TÉCNICOS

Señalaré una serie de pasos que pueden ser aplicados con éxito a la organización de elementos musicográficos.

2.3.1 CLASIFICACIÓN, ORDENAMIENTO Y DESCRIPCIÓN

Para el presente trabajo se sistematizará mediante categorías, el fondo documental:

- 1.- Documentos musicales escritos: partituras, particellas, borradores, etc. Se los ordenará numéricamente.
- 2.- Música programada: es la que requiere de un sistema mecánico o digital para ser reproducida. Será ordenada de acuerdo a la naturaleza de la documentación y a su volumen.



3.- Documentos de carácter personal: fotografías, diarios, memorias, agendas, cartas, documentos de identificación personal, certificados de estudios, títulos académicos o profesionales, etc. Se los ordenará numéricamente.

Ordenamiento

Se trata de ordenar la documentación mediante secuencias alfabéticas y/o cronológicas. Existen diversos métodos de ordenación que se relacionan con el Principio de Procedencia. Para ello, se han establecido distintos métodos de ordenación; numérico, cronológico, alfabético, geográfico y natural. Este proceso facilita su custodia y recuperación.

Descripción

La descripción de un documento procesado nos facilita, a través de los instrumentos de consulta, el conocimiento y consulta de los fondos documentales. Las herramientas descriptivas pueden variar, de un archivo a otro, de acuerdo a la antigüedad y tipo de documentos. Entre las principales tenemos las guías, inventarios, catálogos e índices auxiliares.

Para homologar el proceso descriptivo se ha constituido la Norma Internacional General de Descripción Archivística, ISAD (G), misma que se maneja en los archivos del mundo entero.

2.4 EL DOCUMENTO MUSICOGRÁFICO.

Elemento imprescindible de la musicología es el documento musical, sea este partitura o, como ya señalamos en un acápite anterior, o testimonial, relacionado con el músico y su entorno. Un documento tiene características de tipo interno y externo, el primero relacionado con la información que transmite, el segundo con su forma y formato.

En el ámbito musical, el que más nos interesa es la partitura, cuyo contenido es radicalmente diferente al del tradicional documento de archivo. En este sentido, un documento musical es aquel en el que sin importar su soporte o clase documental nos transmite música a través del sonido. Documento musical es, entonces, todo aquel soporte material cuyos signos allí registrados representan una realidad musical, es decir, que su contenido semiótico sea capaz de producir música (Torres Mulas, 2003)¹⁴. Este concepto abarca una gran variedad de soportes documentales, mucho más allá del registro gráfico tradicional sobre papel, e incluye grabaciones, tanto analógicas como digitales, y los actuales archivos multimedia.

¹⁴ TORRES MULAS, Jacinto. s.f. El documento musical: ensayo de tipología.



2.4.1 TIPOLOGÍAS, CARACTERÍSTICAS, SOPORTES Y FORMATO

Dos son los tipos fundamentales de documentos musicales: los de música anotada y los de música programada. El primero corresponde al tradicional, llamado genéricamente partituras o papeles de música; se caracteriza porque los signos registrados en forma de notación figurada occidental moderna (sin excluir otras notaciones como las tablaturas, cifras, acordes alfabéticos, notación gregoriana, etc...) pueden ser leídos y, por ende, recuperada, por una persona (el músico), la información musical que preserva, posibilitando una interpretación inmediata y subjetiva.

Mientras que la música programada requiere de un artefacto o equipo que posibilite su lectura, pues no es directamente accesible al ser humano por su naturaleza tecnológica. Partiendo de esta clasificación, Jacinto Torres Mulas (Torres Mulas, 2003) desarrolla el siguiente esquema:

1.- Música anotada o escrita: borrador o apunte, partitura, particellas, reducciones. Son los documentos musicales por antonomasia, constituyen la prueba indudable de la creatividad del compositor.

2.- Música programada: programas musicales de ejecución mecánica como rollos, cintas y discos perforados; cilindros para gramófonos y discos fonográficos.

Programas analógicos de ejecución electromagnética: alambres y cintas magnetofónicas o magnetoscópicas; bandas sonoras ópticas.

Programas musicales digitales como discos ópticos, magnéticos y magnetoópticos y software informático (Torres Mulas, 2003).

3.- Anexos: documentos relacionados con la actividad musical: programas, álbumes, notas de prensa, anuncios, carteles o afiches, fotografías y correspondencia.

De acuerdo con la época y la tecnología existirán otros anexos en diversos soportes: grabaciones en cintas magnetofónicas, discos de carbón, acetato, Cds y, actualmente documentos digitales.

2.5 LAS REGLAS DE CATALOGACIÓN APLICADAS A MATERIAL MUSICAL

La catalogación de un fondo documental es la etapa que posibilitará que la información contenida en sus diversos soportes se organice coherentemente y pueda ser utilizada por los



usuarios. En el caso de la musicografía, y en virtud de que es una disciplina relativamente joven, que se encuentra en un proceso de consolidación, es recomendable aplicar conceptos y técnicas de catalogación documental general, adaptando ciertos parámetros a sus ámbitos específicos. En el caso de esta investigación, el objetivo fundamental es la estructuración de un catálogo musicográfico virtual, razón por la que diseñaré un sistema personal de clasificación musicográfica, basado en la catalogación bibliotecológica.

La presente propuesta se basa en el RISM (Repertorio Internacional de Recursos Musicales). Considero que el soporte adecuado para el ingreso de la información musicográfica es la hoja CEPAL. Posteriormente, dicha información se trasladará al software Winisis y, por último, se elaborará una página web, con el lenguaje HTML, mediante la cual se podrán manejar los diversos archivos en formatos de textos, gráficos y de audio. Para transferir las partituras manuscritas o impresas al sistema digital y posibilitar su uso por parte de investigadores y usuarios de este archivo virtual utilizaré el editor de partituras Finale.

Finale es un programa informático eficiente para escribir, ejecutar (mediante el protocolo MIDI), imprimir y publicar partituras de música. Fue creado por la empresa MakeMusic, en 1988. Su gran versatilidad le permite ser usado para diversos niveles de complejidad. Ofrece herramientas de escritura con toda la signología musical, opciones de edición para diversos formatos y la gran facilidad de escuchar lo que se ha escrito.

2.5.2 ESQUEMAS DE INDIZACIÓN Y TESAUROS

Existen varios sistemas de clasificación. Los más conocidos son:

- Clasificación Decimal Dewey
- Clasificación Decimal Universal
- Clasificación Bibliográfica
- Clasificación de Ranganathan
- Clasificación de la Biblioteca del Congreso (de Washington)
- Clasificación de Materia de Brown



Profundizaré en el Sistema de Clasificación Decimal Dewey por ser el más difundido y porque lo utilizaré como soporte de indización para este trabajo de catalogación musicográfica.

2.5.2.1 SISTEMA DE CLASIFICACIÓN DECIMAL DEWEY

Melvil Dewey, bibliotecario del Columbia College (ahora Universidad de Columbia) estructuró un sistema clasificatorio partiendo del supuesto de que el conjunto de todos los conocimientos humanos podría dividirse en diez grandes grupos –a los que llamó clases- representados en 10 cifras del 0 al 9. Cada una de las clases, a su vez, podría subdividirse en otros 10 nuevos grupos, llamados divisiones, los cuales pueden –también- subdividirse en otros 10 y así sucesivamente.

El primer sumario –las diez clases principales- del sistema de clasificación decimal Dewey se encuentra estructurado de la siguiente manera:

PRIMER SUMARIO

000	Generalidades
100	Filosofía y disciplinas afines
200	Religión
300	Ciencias Sociales
400	Lenguas
500	Ciencias Puras
600	Tecnología (Ciencias aplicadas)
700	Bellas Artes
800	Literatura
900	Geografía e Historia

Como se puede observar en esta clasificación, la clase 700 corresponde a Bellas Artes. Dentro de este campo está ubicada la Música cuya numeración es 780 y decimalmente se ubicarán, intrínsecamente, sus diversas especialidades.



2.5.2.2 TESAUROS

Etimológicamente, la palabra tesoro procede del griego thesaurus que significa tesoro. El tesoro es una herramienta fundamental de la documentación pues permite clasificar o indizar todo tipo de documentos a través de palabras clave o descriptores para facilitar su búsqueda y recuperación en un sistema de información.

2.5.3 NUEVAS TECNOLOGÍAS DE LA INFORMACIÓN

2.5.3.1 FORMATOS DE INFORMACIÓN

En la actualidad, debemos asumir el desafío de mejorar la enseñanza y difusión de la información, para satisfacer las demandas de una sociedad mediática y globalizada. El desarrollo tecnológico posibilita la utilización de diversos formatos y soportes que facilitan el proceso enseñanza – aprendizaje. Estos recursos se tornan imprescindibles en el campo de la música, ya que contiene significados y significantes de carácter gráfico y sonoro. Y, más aún, en una propuesta musicográfica donde se trabaja con información digitalizada, a la que se podría acceder desde cualquier lugar del planeta. Los formatos tradicionales de transmisión del conocimiento: tradición oral, soportes de papel y audiovisuales se han incrementado, ostensiblemente, gracias al notable desarrollo de la tecnología digital.

Por otra parte, las innovaciones en la comunicación posibilitan la construcción de nuevos espacios sociales, en los que se manejan paradigmas compartidos por grupos humanos de distintas procedencias y características socioculturales. Los actuales medios de información tienen como escenarios el tiempo y el espacio, en función de sus relaciones. De ahí que podríamos hablar de: a) mismo tiempo/lugar, b) diferente tiempo/lugar, c) mismo tiempo/diferente lugar y, d) mismo lugar/diferente tiempo.

En la actualidad, no sólo es posible enseñar a leer, escribir y apreciar la música “en vivo y en directo” sino que se puede acceder a ella a través de medios virtuales como la Internet. De ahí la importancia de esta propuesta de catalogación musicográfica virtual que, utilizando recursos informáticos, permitirá que los usuarios puedan acceder a él, a través de la Internet o de un soporte digital como un CD Rom.



2.5.3.2 COMPATIBILIDAD Y CONVERSIÓN DE DATOS

Para estructurar el Archivo Virtual “Música y Músicos de Cuenca: siglos XIX y XX” será necesario transferir información gráfica, de partituras manuscritas e impresas, a formato digital; para ello se utilizará un Scanner, una cámara de fotografía digital y el software de edición de partituras Finale.

La captura de imágenes digitales es un proceso técnico que convierte representaciones analógicas en numéricas. Su fidelidad depende, en gran parte, de los atributos de los documentos-fuente en sí mismos: dimensiones físicas y presentación, nivel de detalles, rango tonal y condiciones de color. Los documentos se pueden caracterizar por el proceso de producción utilizado para crearlos, incluyendo medios manuales, mecánicos, fotográficos, y, últimamente, electrónicos. Todos los documentos en formato de papel o película estarán comprendidos en una de las siguientes cinco categorías, que determinarán las características de la grabación digital:

- Texto impreso / Dibujos de líneas simples: representación en base a bordes definidos, sin variación de tono, como un libro que contiene texto y gráficos de líneas simples.
- Manuscrito: representaciones en base a bordes suaves que se producen a mano y no exhiben los bordes definidos típicos de los procesos a máquina, como el dibujo de una letra o una línea.
- Media Tinta: reproducción de materiales gráficos o fotográficos representados por una cuadrícula con un esquema de puntos o líneas de diferente tamaño y espaciadas regularmente que, habitualmente se encuentran en un ángulo. También incluye algunos tipos de arte gráfica, como por ejemplo, los grabados.
- Tono Continuo: elementos tales como fotografías, acuarelas y algunos dibujos de líneas finamente grabadas que exhiben tonos que varían suave o sutilmente.
- Combinado: documentos que contienen dos o más de las categorías mencionadas anteriormente, como por ejemplo, los libros ilustrados.

2.5.3.3 SISTEMAS AUTOMATIZADOS DE GESTIÓN BIBLIOTECARIA

Partiendo de un análisis del contexto funcional en el que tradicionalmente se ha desenvuelto la sociedad de la información, llegamos a la conclusión de que las bibliotecas deben actualizar



sus funciones y servicios, asumiendo los avances tecnológicos como agentes de optimización de su desarrollo.

Antes de la aparición de la informática documental, ya hubo intentos de automatización en las bibliotecas. Como consecuencia del elevado número de fondos, de usuarios y de sus diversas relaciones: préstamo, circulación, intercambios, etc., las tareas repetitivas se multiplicaban, propiciando procesos de mecanización mediante el uso, fundamentalmente de máquinas de escribir eléctricas y de elementales computadoras, que facilitaban estas tareas.

Este proceso se inició en Estados Unidos a partir de 1961, con el desarrollo, por parte de H. P. Luhn –de IBM- de un programa para producir índices de palabras claves de los títulos de los artículos que aparecían en la publicación Chemical Abstracts. La Douglas Aircraft Corporation, por su parte, comenzó a producir fichas catalográficas por computador. A mediados de la década de 1960, la Library of Congress (LC) de Estados Unidos comenzó a experimentar en la producción de registros MARC. En Gran Bretaña, la British National Bibliography (BNB) cooperó en el desarrollo de la estructura de registros MARC. Con esta motivación, muchas bibliotecas comenzaron a utilizar este incipiente sistema informático y a desarrollar sistemas locales, casi siempre generados e implantados por personal de un centro de cálculo.

A mediados de los años 70, diversos organismos, como la Biblioteca Nacional de Medicina de los Estados Unidos de América, comenzaron a ofrecer servicios de consultas en línea, desde terminales remotos sobre fondos hemerográficos e índices especializados. A finales de esta década, diversas bibliotecas comenzaron a complementar las facilidades informáticas con el uso de un minicomputador instalado en la biblioteca, el cual facilitaba el acceso, en línea, a los ficheros de un sistema automatizado de circulación y préstamos.

La tendencia entre 1980 y 1990 fue el desarrollo de paquetes globales de programas y equipos se complementaban con ficheros bibliográficos electrónicos. Las bibliotecas pasaron así de utilizar sistemas de trabajo tradicionales –léase manuales- a sistemas tecnológicos cada vez más complejos, que han optimizado su funcionamiento en beneficio de los usuarios que exigen mayores y mejores prestaciones. En el siglo XXI, como es obvio suponer, el acelerado desarrollo tecnológico y de globalización al que estamos sujetos, ofrece herramientas de gran utilidad



para la difusión de la información documental; una de la más importantes es su posibilidad de intercambio a través de redes informáticas, de las que forman parte diversos centros documentales, de una institución, país, región o del mundo entero a través de los satélites y su entorno virtual.

2.6 PROCESAMIENTO DE MATERIALES MUSICOGRÁFICOS DIGITALIZADOS.

2.6.1 CRITERIOS DE CLASIFICACIÓN.

La información obtenida a través de la transferencia de soportes gráficos a digitales deberá ser procesada documentalmente. Para el efecto, será necesario estructurar un sistema ágil y versátil, que, en este caso, será producto de la conjunción de diversos soportes informáticos y sistemas de catalogación musical. La descripción de esta metodología está explicada en el numeral 2.5.1. Para efectos de almacenamiento y recuperación de la información contenida en este archivo musicográfico virtual considero que el Sistema Winisis, de la UNESCO, es una buena opción, porque permite, a través de una Hoja CEPAL, adecuar los campos para la información musical específica y, posteriormente, mediante una página web, integrar archivos de gráficos y audio.

2.6.2 EL SISTEMA WINISIS

El software Micro CDS/ISIS, (Computerized Documentation System-Integrated Set for Information System), también conocido como WinIsis, es un sistema generalizado de almacenamiento y recuperación de información, basado en menús, diseñado especialmente para el manejo computarizado de bases de datos no numéricas, es decir, bases de datos constituidas principalmente por texto. Es producto de la evolución para ambientes Windows de CDS/ISIS, sistema computarizado de documentación creado por el italiano Giampaolo Del Bigio, basado en el programa ISIS de la OIT, a mediados de la década de 1970.

El Micro CDS/ISIS fue diseñado para el registro de documentos. Su mayor uso se da en el campo bibliográfico, pero es igualmente aplicable al registro de información musicográfica, historias clínicas, información jurídica, expedientes, documentación de proyectos y en general, a toda base de datos que posea información estructurada en “fichas”, con datos textuales (formados por una o más palabras).



Una de las principales ventajas que ofrece el diseño del programa, es su capacidad de manejar un número ilimitado de bases de datos, cada una de las cuales puede contener datos totalmente diferentes.

Micro ISIS provee facilidades para las siguientes operaciones:

- Ingreso de información
- Visualización en pantalla o por impresión
- Búsqueda y recuperación de registros y posterior ordenamiento e impresión
- Exportación e importación de registros de y a otras bases de datos
- Software para la administración de bases de datos creado por UNESCO
- Acceso gratuito
- Diseñado para crear bases de datos, almacenar y recuperar información
- Utiliza campos de longitud variable
- Campos repetibles: un campo puede tener varias ocurrencias
- Utiliza la estructura de archivo invertido: nombre alternativo que se da a un archivo de índice cuando los registros se invierten, a fin de que los elementos contenidos en los campos resulten accesibles como palabras índice para ser utilizada en la búsqueda de información
- Su visualización en pantalla y salidas de impresión pueden ser manejadas con flexibilidad
- Es un programa multilingüe: permite seleccionar el programa en que se quiere ejecutar
- Definir bases de datos en número ilimitado
- Ingresar datos, buscándolos de acuerdo a múltiples posibilidades
- Imprimir dichos datos, creando índices o catálogos de acuerdo con las necesidades del usuario
- Intercambiar datos con otras bases de datos, que tengan la misma o diferente estructura, mediante su exportación e importación
- Requerimientos mínimos: Procesador de 16 MB de memoria RAM y 10 MB de espacio libre en disco duro. Sistema operativo Windows 95, 98, Millenium, Windows NT, Windows 2000 o XP



2.6.3 ESTRUCTURACIÓN DE UN FORMATO DE CLASIFICACIÓN MUSICOGRÁFICA BASADO EN EL WINISIS

Luego de analizar las características y facilidades del sistema Winisis considero es la mejor opción para la clasificación musicográfica planteada en esta investigación. Para ingresar la información referente a los diversos documentos musicales es necesario crear un Catálogo o Base de Datos donde se encuentre sistematizada la información.

La catalogación es el proceso de transcribir en fichas u otros soportes los datos que corresponden a la descripción física de los documentos en general, según un orden determinado y de acuerdo a reglas establecidas.

La descripción bibliográfica constituye la primera parte de la catalogación y busca consignar los siguientes elementos denominados primarios, es decir aquellos datos que deben consignarse para la identificación del documento musical.

Elemento imprescindible para la catalogación documental es el Formato de Descripción Bibliográfica, pues constituye el soporte en el que se registrará la información. Existen algunas opciones como RELAP, BIBUN, MARC o CEPAL que pueden ser utilizadas de acuerdo a las intrínsecas características del fondo documental que se maneja.

Considero que para el ámbito de la catalogación musicográfica el que mejores prestaciones ofrece es el Formato CEPAL, que fue desarrollado, a partir del año 1981, por la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) de las Naciones Unidas. Este sistema de gestión de información bibliográfica está basado en normas internacionales y ha sido ampliamente difundido en la región latinoamericana y del Caribe. Los desarrollos llevados a cabo por la CEPAL en esta área han estado orientados al diseño de aplicaciones simples que posibiliten el intercambio de información, privilegiando herramientas de fácil manejo y adopción. Con la introducción de la Internet, todas las herramientas definidas tanto para el procesamiento de información como para la publicación y presentación de información en Internet, y la preparación de diferentes productos de información, fueron redefinidas utilizando las tecnologías de información apropiadas.



El Formato CEPAL ha sido ampliamente divulgado y actualmente es utilizado en muchas bibliotecas y centros de documentación de nuestra ciudad y el país así como de la región latinoamericana que han adoptado la metodología diseñada por la CEPAL para el procesamiento de información bibliográfica.

Los siguientes elementos constituyen la estructura base del formato CEPAL:

- Hoja de trabajo: Medio necesario para el registro e ingreso de información bibliográfica al computador
- Documento: Cualquier material bibliográfico susceptible de ser descrito en un registro bibliográfico
- Registro bibliográfico: Conjunto de información pertinente a un solo documento y almacenado en una estructura lógica, única y completa
- Descripción bibliográfica: Conjunto de información que identifica unívocamente a dicho documento
- Información complementaria: Todo elemento que, sin formar parte de la descripción bibliográfica o temática, se considere de interés para el usuario, permita una mejor identificación del documento, o sirva para propósitos de control interno
- Contenido temático del documento: Descripción de un documento en relación a su contenido temático
- Elementos de datos: Cada una de las partes que conforman un dato
- Campo: Espacio en que se consigna cada uno de los datos que conforman un registro bibliográfico
- Ocurrencias múltiples: Presencia en un campo de más de un elemento del mismo tipo (dos autores personales, dos o más descriptores temáticos, u otro)
- Tipo de información: Identificación del tipo de documento (publicación seriada, monografía, documento no convencional, conferencia y proyecto)
- Nivel bibliográfico: Nivel de tratamiento que se decide dar a un documento (analítico, monográfico, colección y publicación seriada)
- Nivel de registro: Nivel (es) bibliográfico (s) que se requiere (n) citar en la correcta descripción bibliográfica de un documento
- Tipos de registro definidos en el sistema: Combinación de tipo de literatura que representa un documento y nivel de registro que se aplicará a ese documento



- Tabla de definición de campos: Campos utilizados por el formato, su numeración y características relevantes.

La hoja CEPAL permite realizar cambios en los campos para adaptarlos a las específicas necesidades de cualquier base de datos. Para el ámbito de la catalogación musicográfica he crído conveniente estructurar los siguientes campos:

1	Nombre del Archivo
2	Título
3	Compositor
4	Autor
5	Arreglista
6	Género
7	Formato
8	Tipo de Documento
9	Páginas
10	Editorial
11	Lugar de origen
12	Año
13	Estado del documento
14	Observaciones
15	Descriptores
16	Recopilador

2.6.4 LINKS DE AUDIO Y GRÁFICOS

La información documental contenida en esta propuesta de catalogación musicográfica se complementa con elementos gráficos (partituras scaneadas, digitalizadas y fotografías) y sonoros (audio midi), a los que se podrá acceder a través de nexos informáticos (links). Para posibilitar el manejo de estos archivos se ha considerado que la mejor opción es elaborar un formato de página web, en virtud de su amplias posibilidades operativas y por la proyección que significaría subirla, posteriormente, a una red virtual.



Para elaborar esta página web se utilizará el lenguaje HTML, aplicación del SGML (Standard Generalized Markup Language), que sirve para representar un sistema de documentos estructurados y lenguajes de marcas.

El HTML, siglas de Hyper Text Markup Language (Lenguaje de marcación de Hipertexto) es el lenguaje de marcas de texto utilizado normalmente en la www (World Wide Web). Fue creado en 1986 por el físico nuclear Tim Berners-Lee. Para utilizarlo, solamente se requiere un procesador de texto, que en este caso será Windows (Word). El conjunto de etiquetas que se creen, se guardarán con la extensión .htm o .html. Estos documentos pueden ser mostrados por los visores o “browsers” de todos los buscadores de Internet.



CAPÍTULO III.

CONFORMACIÓN DEL ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL “MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA: SIGLOS XIX Y XX”

3.1 CONCEPTUACIÓN HISTÓRICA DEL PERIODO SIGLO XIX – SIGLO XX EN EL DESARROLLO MUSICAL DE CUENCA

A diferencia de otras áreas artísticas donde se encuentran valiosos trabajos investigativos y analíticos de sus especificidades, en el ámbito musical, Cuenca adolece de un notorio déficit editorial. Podemos contar, con los dedos de la mano, las publicaciones al respecto; casi todas ellas eminentemente descriptivas y, además, anacrónicas. Se destacan “Dedos y labios Apolíneos” (1956) de José María Astudillo Ortega, “Artistas y Artesanos del Azuay” (1969) de José Tarquino León, producto de la recopilación de los periódicos “El Granito de Arena”, publicados por los salesianos en la década de 1910 y uno que otro artículo aparecido en periódicos y revistas de la ciudad y el país.

Si analizamos con criterio heurístico esta realidad, llegaremos a la conclusión de que en Cuenca, “Atenas del Ecuador”, la música, hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX, no fue considerada como una actividad acorde con los paradigmas de la clase dominante. La música que se escuchaba debía ser “clásica” y de los “grandes maestros europeos”. Esta aseveración contrasta con la gran aceptación que tuvo la práctica de la literatura, fundamentalmente la poesía, y en menor grado las artes plásticas. Como es obvio suponer, este contexto no era el más adecuado para justipreciar la actividad de los músicos cuencanos en su real dimensión. Si a esto añadimos el coercitivo influjo de la iglesia católica en la cotidianidad de sus habitantes, es fácil hacernos una idea de lo que fue la música en Cuenca hasta hace alrededor de medio siglo.

En esta ciudad “cargada de alma”, como lo dijera Gonzalo Zaldumbide, se respiraba con fruición una atmósfera tradicionalista y conservadora, en la que se destacaban ciertas familias que, a más de ser las poseedoras del poder económico y político, eran las más “cultas”, pues se movilizaban fuera del país, especialmente por Francia e Inglaterra, estando en capacidad de escribir poesía, pintar paisajes y, especialmente las mujeres, tocar el piano para deleite de los invitados a las



suntuosas reuniones en las salas decimomónicas de sus padres y abuelos. Curiosamente, en estas familias se mantenía un cierto cariño y añoranza por el campo y sus habitantes, producto de sus regulares visitas a las “quintas” (propiedades rurales) y al contacto con los indígenas que, además de ser los encargados del servicio doméstico, eran considerados como buenas personas, pues no tenían la culpa de ser inferiores. Este criterio se aplicaba también a la música vernácula, en relación con la “cultura” o europea.

Todo esto no significa que la música popular no tuviera adeptos e importantes cultores; al contrario, su praxis era muy vigorosa en los sectores populares urbanos y rurales, manejando su propia dinámica y cumpliendo funciones imprescindibles en el imaginario de amplios sectores poblacionales.

A diferencia de la pintura donde el modernismo se inicia, de la mano con el siglo XX, con destacados artistas como Honorato Vázquez y Manuel Moreno Mora y en la fotografía con Emmanuel H. Vázquez, en la música se sigue manteniendo estereotipos caducos y localistas que no trascienden en el contexto musical ecuatoriano y, menos aún, universal. En el campo de la arquitectura se da un cambio radical en el paisaje urbano con el afrancesamiento de inicios del siglo XX. Mientras tanto, la música sigue fundamentalmente dependiente de la iglesia y ajena a esa dualidad sociopolítica y artística campo – ciudad y de la dicotomía conservadora – liberal que en otras ciudades, como Guayaquil, se manifestó espléndida en propuestas musicales como la de Casimiro Arellano. Por otra parte, Cuenca era ajena a las corrientes nacionalistas que habían llegado ya a nuestro país, específicamente a Quito, de la mano de Domingo Brescia y que posibilitaron el apareamiento de un primigenio grupo de compositores ecuatorianos preocupados por la reivindicación de nuestras sonoridades como Segundo Luis Moreno o Francisco Salgado. Del mismo modo, la dualidad campo – ciudad, tan notoria en los procesos culturales de otras urbes, en Cuenca pasaba desapercibido porque el poder de la clase terrateniente, y culturalmente impositiva era determinante. Aquí se manifestaban, en su máxima expresión, los conceptos de abolengos, cenáculos, patriarcados y “cultura oficial”.

Es importante analizar los escenarios para la actividad musical en la Cuenca de principios del siglo XX, pues, si en otros lugares habían espacios propicios para su desenvolvimiento, aquí, eran las fastuosas salas de las casas para escuchar la música culta de la burguesía y las calles y plazas para la ejecución de la música del pueblo, léase tradicional y popular.



La estructura urbana, relacionada con los grupos de poder de inicios de la colonia, se ha manejado indefectiblemente, hasta entrado el siglo XXI, afortunadamente la decisión y necesidad de espacios de expresión de los músicos ha logrado que toda la ciudad se convierta en un escenario abierto para la ejecución de diversos lenguajes musicales, que van desde lo tradicional hasta lo contemporáneo, pasando por lo académico y lo iconoclasta en plazas, parques, calles y avenidas.

A finales del siglo XIX Cuenca se posiciona como el centro articulador de la economía y de la administración política del austro ecuatoriano. La tríada explotación de la tierra - artesanía – exportación, la convirtieron en modelo exitoso de una floreciente economía.

La música era eje fundamental de las celebraciones festivas, religiosas y profanas; sin ella era imposible que una fiesta tuviera éxito. Para las celebraciones religiosas el Pange Lingu, el Stabat Mater o el Tantum Ergo eran imprescindibles y los compositores y músicos cuencanos se lucían en su creación e interpretación. Del mismo modo, los himnos, rondas y cantos escolares eran requeridos regularmente por diversas instituciones y significaban fuentes de ingreso para los compositores cuencanos. Las bandas de pueblo se habían convertido en elementos fundamentales de las diversas celebraciones, entre las que se destacaban la de la Alianza Obrera, fundada y dirigida por J. M. Rodríguez y la de Rafael Sojos Jaramillo.

Los cuantiosos recursos que dejaba la exportación de quinina o de los sombreros de paja toquilla, beneficiaban a diversas actividades artísticas en Cuenca, como a la arquitectura o la pintura, pero para la música no significaban nada y los compositores e intérpretes cuencanos seguían desenvolviéndose en condiciones muy difíciles. Para la actividad literaria se había creado un espacio acorde con los preceptos de la clase alta, denominado la “Fiesta de la Lira”, en el que se daban cita laureados poetas y oradores.

Como vemos, la literatura y las artes plásticas fueron cultivadas por diversos representantes de familias de clase social alta, no como una forma de subsistencia sino, más bien, como una actividad catártica y de compromiso estético; tal es el caso de los Vázquez, los Cordero Crespo o los Crespo Toral, entre otros. Ninguno de ellos se destacó como compositor o intérprete de algún instrumento musical, ni tuvieron actitudes de mecenazgo o apoyo a la actividad musical. Afortunadamente, y desde la llegada de José Castellví Q., el ser músico “profesional” empezó a



verse como una alternativa de vida y sus cultores dejaron de “llevar el violín escondido bajo el abrigo” y empezaro “a salir del closet” y a vivir decorosamente de su trabajo.

En la actualidad, y gracias a importantes iniciativas educativas, primero de la Universidad del Azuay y actualmente de la Universidad de Cuenca, se ha elevado el nivel técnico y conceptual y la música comienza a ser considerada como una profesión de respeto , que posibilita una decorosa supervivencia y que, más que nada, permite a sus cultores ser coherentes consigo mismo y a sentirse parte de un proceso que afortunadamente ya es exitoso.

Afortunadamente, este camino recorrido desde el ostracismo musical hasta la eclosión de nuevas propuestas musicales proyectadas hacia el mundo, nos permiten asumir con optimismo un desafío del que somos parte.

3.2 SELECCIÓN DE LOS MATERIALES MUSICOGRÁFICOS.

El Archivo Musicográfico Virtual “Música y Músicos de Cuenca: siglos XIX y XX” se conformará en base a la documentación existente en el Centro Documental Carlos Freire Soria, de la ciudad de Cuenca. Este fondo musicográfico atesora, entre otros bienes patrimoniales, valiosas partituras manuscritas e impresas que constituyen referentes fundamentales para entender el proceso musical en Cuenca, la región austral y el país, en general. El escogitamiento de la información que se ha digitalizado para conformar el mencionado archivo virtual ha estado supeditado a criterios históricos, estéticos y, especialmente, de conservación de los documentos. Como es obvio colegir, la legibilidad de los mismos ha sido el requisito “sine quan non” para poder transferir la información gráfica a digital. Por otra parte, y siendo este trabajo solamente una propuesta metodológica que pretende convertirse en referente para trabajos de mayor consistencia histórica e investigativa de la temática musical en Cuenca, se ha seleccionado, un poco aleatoriamente, a compositores representativos de diversas épocas y tendencias de los siglos XIX y XX (incluyendo los nacidos hasta el año 1990).

Los acápites 3.3, 3.4, 3.5, 3.6 y 3.7 de este capítulo se desarrollan en el anexo digital que acompaña a este documento. Desgloso los temas de los mencionados numerales:



3.3 Fichaje y documentación del material seleccionado

3.4 Digitalización de la información seleccionada

3.5 Levantamiento digital de partituras.

3.6 Elaboración del formato documental digital, basado en Sistema Informático WinIsis de la UNESCO

3.7 Transferencia de la información documental a los softwares WinIsis y Finalle

Para la estructuración de la ficha documental en el programa HTML de la página web, se han utilizado, para la signatura topográfica, las siguientes siglas:

MMCF: Música y Músicos de Cuenca Fichas

MMCP: Música y Músicos de Cuenca Partituras

MMCFIN: Música y Músicos de Cuenca Finale



CONCLUSIONES

El proceso de elaboración de este trabajo podría ser dividido en dos etapas: investigación de gabinete y conformación del Archivo Musicográfico Virtual “Música y Músicos de Cuenca: siglos XIX y XX”. La primera fase fue desarrollada en base a bibliografía especializada en los ámbitos de la historia de la música de Cuenca y de los procesos relacionados con la archivología y documentación. En lo referente al primer contexto he ratificado la percepción de que no existe suficiente información bibliográfica en referencia a los procesos musicales en esta ciudad y provincia. Por lo expuesto, se torna imprescindible el documentar científicamente este campo del saber académico y popular, a través de investigaciones que esclarezcan aspectos históricos, morfológicos, estéticos, socioculturales, entre otros, de su amplio espectro creativo y conceptual.

De este modo, se proveería de referentes a las nuevas generaciones de compositores, intérpretes e investigadores de la música en Cuenca; permitiendo entender, de mejor manera, su presente y proyectando, con bases sólidas, su futuro. Estas conclusiones ratifican la hipótesis planteada en la presente tesis, pues considero que sus contenidos relacionados con el desarrollo de procesos musicales en Cuenca, en los siglos XIX y XX, aportarán para un mejor conocimiento del hecho musical en la región, y que su metodología servirá de referente para futuras investigaciones.

En el contexto de la investigación relacionada con temas de archivología, procesamiento de la información y automatización de centros documentales la situación fue diferente pues existe la suficiente bibliografía al respecto, tanto en publicaciones en formato impreso cuanto en la internet. En este punto, resulta importante destacar el hecho de que la archivología musical es una especialidad incipiente en Cuenca y el país, razón por la que se debe estructurar metodologías y soportes para su desarrollo, adaptando herramientas de la archivología general para sus específicos contenidos.

RECOMENDACIONES



Como colofón de este trabajo de investigación y en base en las conclusiones antes expuestas, resulta importante realizar las siguientes recomendaciones:

- a) Propiciar, a partir de la facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, la investigación de temas relacionados con el desarrollo de la música en Cuenca y la región y publicar dichos trabajos en diversos formatos y presentaciones.
- b) Estructurar un sistema, homologado a nivel de la región y el país, de catalogación y automatización musicográfica.
- c) Crear un portal web con información musicográfica digitalizada de la música de Cuenca y la región austral del Ecuador.
- d) Trabajar en temas de selección y arreglística de obras musicales de compositores cuencanos, de diversas épocas y estilos, montarlas con diversos formatos vocales e instrumentales adecuados y darlas a conocer, masivamente, través de diversas estrategias de comunicación.
- e) Digitalizar y procesar información musicográfica existente en archivos religiosos, institucionales, familiares y particulares.
- f) Conformar un centro de interpretación (museo, biblioteca, musicoteca, videoteca, etc.) relacionado con la temática musical de Cuenca y la región.



BIBLIOGRAFÍA

MEDIOS IMPRESOS

ASTUDILLO ORTEGA, José María. 1956. Dedos y labios apolíneos. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay.

CABEZAS BOLAÑOS, Esteban y JIMÉNEZ Jorge. 2001. La archivística y la música: una composición entre ciencia y arte. En: El Archivo, los archivos. Lima: Instituto Panamericano de Geografía e Historia.

CARPIO ABAD, Rafael. 1978. Vida y andanzas de Rafael Carpio Abad. Universidad de Cuenca: Cuenca.

CIEZA DE LEON, Pedro. 1906. Primera Parte de la Crónica del Perú. Historiadores Primitivos de Indias. Madrid.

CIEZA DE LEON, Pedro. 1947. La Crónica del Perú. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid: Ed. Atlas.

CONSEJO INTERNACIONAL DE ARCHIVOS. 2000. Norma Internacional General de Descripción Archivística. ISAD(G). Madrid: Subdirección General de los Archivos Estatales.

DÍAZ PÉREZ, Clara. 2003. Industria Musical y Patrimonio. Revista Clave.

ESPINOZA RAMÍREZ, Alfredo. 1995. Los archivos personales, metodología para planificación. Madrid: Biblioteconomía y Documentación.

FREIRE, Carlos. 2007. Apuntes para la Historia de la Música en Cuenca. En: Revista Tres de Noviembre. N°147.

FREIRE, Carlos. 2007. Las Bandas de Música en Cuenca. En: Revista Tres de Noviembre. N°147.

FREIRE, Carlos. 2008. La Música del Maíz. En: Revista Tres de Noviembre. N° 148.

GALLEGO DOMÍNGUEZ, Olga. 1993. Manual de archivos familiares. Madrid: ANABAD.



GUERRERO G., Pablo. 2002. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana. I Tomo. Quito: CON-MÚSICA.

GUERRERO G., Pablo. 2002. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana. II Tomo. Quito: CON-MÚSICA.

GUERRERO, Juan Agustín. 1984. La Música Ecuatoriana desde su Origen hasta 1875. Quito: Banco Central del Ecuador.

IDROVO URIGUEN, Jaime. 1987. Instrumentos Musicales Prehispánicos del Ecuador. Cuenca: Banco Central del Ecuador.

LEÓN, Tarquino. 1962. Biografías de artistas y artesanos del Azuay. Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay: Cuenca.

MINISTERIO DE CULTURA. 1995. Diccionario de terminología archivística. Madrid: Subdirección General de los Archivos Estatales.

MORENO, Segundo Luis. 1970. Historia de la Música en el Ecuador. Quito: Editorial C.C.E.

MORENO, Segundo Luis. 1996. La Música en el Ecuador. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.

MUSRI, Fátima. 1999. Relaciones conceptuales entre musicología e historia: análisis de una investigación musicológica desde la teoría de la historia. En Revista de Musicología Chilena. Vol. 53.

PAREDES ROLDÁN, Ana. 1991. Francisco Paredes Herrera: su vida y su obra. Cuenca: Imprenta Monsalve Moreno.

PAUTA RODRÍGUEZ, Luis. 1938. Reformas a la Canción Nacional Ecuatoriana. Cuenca.

RAMÍREZ SALCEDO, Carlos. 2000. Nociones de Etnomusicología. Cuenca: Instituto Azuayo de Folklore.

RAMÍREZ SALCEDO, Carlos. 1986. Instrumentos Musicales Arqueológicos y Folklóricos del Ecuador. Cuenca: Instituto Azuayo de Folklore.

RODAS, José. 1989. El maestro de capilla y la música sacra en Cuenca. Tesis de Grado de Musicología de la Universidad del Azuay. Cuenca.

RODRÍGUEZ LASO, Dolores. 1999. El soporte de papel y sus técnicas: degradación y conservación preventiva. San Sebastián: Universidad del País Vasco.

RODRÍGUEZ LASO, Dolores. 1999. El soporte de papel y sus técnicas: degradación y conservación preventiva. San Sebastián: Universidad del País Vasco.



ROMERO TALLAFIGO, Manuel. 1994. Archivística y archivos: soportes, edificios y organización. Sevilla: Asociación de Archiveros de Andalucía.

SAQUICELA, Marco / ARIAS, María Eugenia. 2006. Antología de la Música Sacra en el Museo de las Conceptas. Tesis de Grado de Musicología de la Universidad del Azuay. Cuenca.

SCHELLENBERG, Teodoro. 1987. Archivos modernos: principios y técnicas. México: Archivo General de la Nación.

MEDIOS ELECTRÓNICOS

HILERA, José R. Conservación y restauración del patrimonio musical. http://www.ucm.es/info/multidoc/revista/num8/hilera_sevilla.htm

TORRES MULAS, Jacinto. s.f. El documento musical: ensayo de tipología. <<http://www.ucm.es/info/multidoc/revista/um10/paginas/pdfs/Jtorres.pdf>.>

<http://www.nuevamuseologia.com.ar/winisis.htm>



ANEXOS



ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL
“MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA: SIGLOS XIX Y XX”

CÓDIGO: MMCOO01

001	Nombre del Archivo:	Centro Documental Carlos Freire Soria
002	Autor:	_____
003	Compositor:	PAUTA, Ascencio
004	Arreglista:	PAUTA, Ascencio
005	Título:	Himno Nacional Cubano
006	Género:	Marcha
007	Formato:	Piano
008	Tipo de Documento:	Impreso
009	Páginas:	Dos
010	Editorial:	Aug. Cranz
011	Lugar de publicación:	Hamburgo - Alemania
012	Idioma:	_____
013	Fecha de publicación:	1871
014	Estado del documento:	Buenas condiciones
015	Observaciones:	_____
016	Descriptores:	<MÚSICA> <CUENCA> <ASCENCIO PAUTA> <HIMNO NACIONAL CUBANO> <PIANO> <HIMNO> <MARCHA> <PARTITURA>
017	Resumen:	Composición marcial, sin letra, para piano. Compás: 4/4 Tonalidad: C
018	Recopilador:	Carlos Freire Soria



ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL
“MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA: SIGLOS XIX Y XX”

CÓDIGO: MMCOO03

001	Nombre del Archivo:	Centro Documental Carlos Freire Soria
002	Autor:	_____
003	Compositor:	PAUTA, Ascencio
004	Arreglista:	PAUTA, Ascencio
005	Título:	Brisas de la Patria
006	Género:	Marcha
007	Formato:	Flauta
008	Tipo de Documento:	Manuscrito
009	Páginas:	Dos
010	Editorial:	_____
011	Lugar de publicación:	Guayaquil - Ecuador
012	Idioma:	_____
013	Fecha de publicación:	_____
014	Estado del documento:	Buenas condiciones
015	Observaciones:	Sólo se dispone de la particella para flauta.
016	Descriptores:	<MÚSICA> <CUENCA> <ASCENCIO PAUTA> <FLAUTA> <MARCHA> <PARTICELLA>
017	Resumen:	Obra de carácter académico, incompleta. Compás: $\frac{3}{4}$ Tonalidad: F
018	Recopilador:	Carlos Freire Soria



ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL
“MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA: SIGLOS XIX Y XX”

CÓDIGO: MMCOO04

001	Nombre del Archivo:	Centro Documental Carlos Freire Soria
002	Autor:	_____
003	Compositor:	RODRÍGUEZ, José María
004	Arreglista:	RODRÍGUEZ, José María
005	Título:	Himno al Papa
006	Género:	Marcha
007	Formato:	Piano
008	Tipo de Documento:	Manuscrito
009	Páginas:	Dos
010	Editorial:	_____
011	Lugar de publicación:	Cuenca - Ecuador
012	Idioma:	_____
013	Fecha de publicación:	
014	Estado del documento:	Buenas condiciones
015	Observaciones:	_____
016	Descriptores:	<MÚSICA> <CUENCA> <PIANO> <JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ> <MARCHA> <PARTITURA>
017	Resumen:	Himno religioso de caracter marcial
018	Recopilador:	Carlos Freire Soria



ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL
“MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA: SIGLOS XIX Y XX”

CÓDIGO: MMCOO05

001	Nombre del Archivo:	Centro Documental Carlos Freire Soria
002	Autor:	CORDERO CRESPO, Luis
003	Compositor:	PAUTA RODRÍGUEZ, Luis
004	Arreglista:	PAUTA RODRÍGUEZ, Luis
005	Título:	Himno de Cuenca
006	Género:	Marcha
007	Formato:	Piano
008	Tipo de Documento:	Manuscrito
009	Páginas:	Dos
010	Editorial:	_____
011	Lugar de publicación:	Cuenca - Ecuador
012	Idioma:	Español
013	Fecha de publicación:	_____
014	Estado del documento:	Buenas condiciones
015	Observaciones:	_____
016	Descriptores:	<MÚSICA> <CUENCA> <HIMNO> <HIMNO DE CUENCA> <LUIS PAUTA RODRÍGUEZ> <MARCHA> <PIANO> <PARTITURA>
017	Resumen:	Himno oficial de la ciudad de Cuenca Compás: 2/4 Tonalidad: D - G
018	Recopilador:	Carlos Freire Soria



ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL
“MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA: SIGLOS XIX Y XX”

CÓDIGO: MMCOO06

001	Nombre del Archivo:	Centro Documental Carlos Freire Soria
002	Autor:	
003	Compositor:	PAUTA RODRÍGUEZ, Amadeo
004	Arreglista:	PAUTA RODRÍGUEZ, Amadeo
005	Título:	Bellanila
006	Género:	Polca
007	Formato:	Piano
008	Tipo de Documento:	Impreso
009	Páginas:	Dos
010	Editorial:	
011	Lugar de publicación:	Guayaquil - Ecuador
012	Idioma:	
013	Fecha de publicación:	
014	Estado del documento :	Buenas condiciones
015	Observaciones:	Dedicatoria: Polca para piano dedicada por su autor Señor Amadeo Pauta R. a su distinguida discípula Señorita María Bellanila Uraga en su onomástico. Litografía de Abraham Sarmiento.
016	Descriptores:	<MÚSICA> <CUENCA> <POLCA> <AMADEO PAUTA RODRÍGUEZ> <PIANO> <BELLANILA> <PARTITURA>
017	Resumen:	Obra ligera para piano Compás: $\frac{3}{4}$ Tonalidad: F
018	Recopilador:	Carlos Freire Soria



ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL
“MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA: SIGLOS XIX Y XX”

CÓDIGO: MMCOO07

001	Nombre del Archivo:	Centro Documental Carlos Freire Soria
002	Autor:	_____
003	Compositor:	GARCÍA MOGROVEJO, Gabriel
004	Arreglista:	GARCÍA MOGROVEJO, Gabriel
005	Título:	Shoot al goal
006	Género:	Marcha deportiva
007	Formato:	Piano
008	Tipo de Documento:	Manuscrito
009	Páginas:	Dos
010	Editorial:	_____
011	Lugar de publicación:	Cuenca - Ecuador
012	Idioma:	_____
013	Fecha de publicación:	_____
014	Estado del documento:	Buenas condiciones
015	Observaciones:	Dedicatoria interior: Shoot . . . Goal! Benigno Malo!
016	Descriptores:	<MÚSICA> <CUENCA> <PIANO> <MARCHA> <SHOOT AL GOAL> <PARTITURA> <GABRIEL GARCÍA MOGROVEJO >
017	Resumen:	Pequeña obra, de buena factura, que sugiere mucho movimiento. Compás: 2/4 Tonalidad: A
018	Recopilador:	Carlos Freire Soria



ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL
“MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA: SIGLOS XIX Y XX”

CÓDIGO: MMCOO08

001	Nombre del Archivo:	Centro Documental Carlos Freire Soria
002	Autor:	FALCONÍ, Publio
003	Compositor:	PAREDES HERRERA, Francisco
004	Arreglista:	PAREDES HERRERA, Francisco
005	Título:	Amor eterno
006	Género:	Pasillo ecuatoriano
007	Formato:	Piano
008	Tipo de Documento:	Manuscrito
009	Páginas:	Dos
010	Editorial:	_____
011	Lugar de publicación:	Cuenca - Ecuador
012	Idioma:	Español
013	Fecha de publicación:	1933
014	Estado del documento:	Buenas condiciones
015	Observaciones:	_____
016	Descriptores:	<MÚSICA> <CUENCA> <PASILLO> <FRANCISCO PAREDES HERRERA> <AMOR ETERNO> <PIANO> <PARTITURA>
017	Resumen:	Canción popular de corte romántico Compás: $\frac{3}{4}$ Tonalidad: Gm
018	Recopilador:	Carlos Freire Soria



ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL
“MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA: SIGLOS XIX Y XX”

CÓDIGO: MMCOO09

001	Nombre del Archivo:	Centro Documental Carlos Freire Soria
002	Autor:	FLORES, Julio (colombiano)
003	Compositor:	PAREDES HERRERA, Francisco
004	Arreglista:	PAREDES HERRERA, Francisco
005	Título:	Gotas de ajeno
006	Género:	Pasillo
007	Formato:	Piano
008	Tipo de Documento:	Manuscrito
009	Páginas:	Dos
010	Editorial:	_____
011	Lugar de publicación:	Cuenca - Ecuador
012	Idioma:	Español
013	Fecha de publicación:	_____
014	Estado del documento:	Buenas condiciones
015	Observaciones:	Existen otros pasillos con la misma letra
016	Descriptores:	<MÚSICA> <CUENCA> <PASILLO> <FRANCISCO PAREDES HERRERA> <PIANO> <PARTITURA>
017	Resumen:	Emblemático pasillo ecuatoriano
018	Recopilador:	Carlos Freire Soria



ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL
“MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA: SIGLOS XIX Y XX”

CÓDIGO: MMCOO10

001	Nombre del Archivo:	Centro Documental Carlos Freire Soria
002	Autor:	_____
003	Compositor:	MOSQUERA MERCHÁN, César
004	Arreglista:	MOSQUERA MERCHÁN, César
005	Título:	Himno a Vigil
006	Género:	Marcha
007	Formato:	Piano
008	Tipo de Documento:	Manuscrito
009	Páginas:	Dos
010	Editorial:	_____
011	Lugar de publicación:	Cuenca - Ecuador
012	Idioma:	_____
013	Fecha de publicación:	_____
014	Estado del documento:	Buenas condiciones
015	Observaciones:	_____
016	Descriptores:	<MÚSICA> <CUENCA> <CÉSAR MOSQUERA> <HIMNO A VIGIL> <PARTITURA> <PIANO> <HIMNO> <MARCHA>
017	Resumen:	Composición dedicada a Constancio Vigil. Compás: 4/4 Tonalidad: C
018	Recopilador:	Carlos Freire Soria



ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL
“MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA: SIGLOS XIX Y XX”

CÓDIGO: MMCOO11

- | | | |
|-----|-----------------------|--|
| 001 | Nombre del Archivo: | Centro Documental Carlos Freire Soria |
| 002 | Autor: | DARQUEA GRANDA, Ricardo |
| 003 | Compositor: | CARPIO ABAD, Rafael |
| 004 | Arreglista: | CARPIO ABAD, Rafael |
| 005 | Título: | Así es mi Cuenca |
| 006 | Género: | Pasacalle |
| 007 | Formato: | Piano |
| 008 | Tipo de Documento: | Manuscrito |
| 009 | Páginas: | Dos |
| 010 | Editorial: | --- |
| 011 | Lugar de publicación: | Cuenca - Ecuador |
| 012 | Idioma: | Español |
| 013 | Fecha de publicación: | 1967 |
| 014 | Estado del documento: | Buenas condiciones |
| 015 | Observaciones: | Pseudónimo: Unísono (CARPIO ABAD, Rafael) |
| 016 | Descriptores: | <MÚSICA> <CUENCA> <PASACALLE>
<ASÍ ES MI CUENCA>
<RICARDO DARQUEA GRANDA>
<RAFAEL CARPIO ABAD>
<PIANO> <PARTITURA> |
| 017 | Resumen: | Canción que destaca elementos geográficos y culturales de Cuenca y su gente.
Compás: 2/4
Tonalidad: Dm |
| 018 | Recopilador: | Carlos Freire Soria |



ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL
“MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA: SIGLOS XIX Y XX”

CÓDIGO: MMCOO01

001	Nombre del Archivo:	Centro Documental Carlos Freire Soria
002	Autor:	ARELLANO, Alfredo
003	Compositor:	CARPIO ABAD, Rafael
004	Arreglista:	CARPIO ABAD, Rafael
005	Título:	El arriero
006	Género:	Pasacalle
007	Formato:	Piano
008	Tipo de Documento:	Manuscrito
009	Páginas:	Dos
010	Editorial:	_____
011	Lugar de publicación:	Cuenca - Ecuador
012	Idioma:	Español
013	Fecha de publicación:	_____
014	Estado del documento:	Buenas condiciones
015	Observaciones:	_____
016	Descriptores:	<MÚSICA> <CUENCA> <PASACALLE> <ARELLANO ALFREDO> <RAFAEL CARPIO ABAD> <EL ARRIERO> <PIANO> <PARTITURA>
017	Resumen:	Canción cuencana de corte popular Compás: $\frac{3}{4}$ Tonalidad: F
018	Recopilador:	Carlos Freire Soria



ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL
“MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA: SIGLOS XIX Y XX”

CÓDIGO: MMCOO13

001	Nombre del Archivo:	Centro Documental Carlos Freire Soria
002	Autor:	ALBÁN TINOCO, Humberto
003	Compositor:	CARPIO ABAD, Rafael
004	Arreglista:	CARPIO ABAD, Rafael
005	Título:	Las curiquingas
006	Género:	Danza
007	Formato:	Piano
008	Tipo de Documento:	Manuscrito
009	Páginas:	Dos
010	Editorial:	_____
011	Lugar de publicación:	Cuenca - Ecuador
012	Idioma:	Español
013	Fecha de publicación:	1967
014	Estado del documento:	Buenas condiciones
015	Observaciones:	Pseudónimo: Profeta
016	Descriptores:	<MÚSICA> <CUENCA> <DANZA> <PIANO> <RAFAEL CARPIO ABAD> <PARTITURA> <HUMBERTO ALBÁN TINOCO> <LAS CURIQUINGAS>
017	Resumen:	Danza indiana inspirada en un ave totémica cañari. Compás: 6/8 Tonalidad: Dm
018	Recopilador:	Carlos Freire Soria



ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL
“MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA: SIGLOS XIX Y XX”

CÓDIGO: MMCOO14

001	Nombre del Archivo:	Centro Documental Carlos Freire Soria
002	Autor:	DARQUEA GRANDA, Ricardo
003	Compositor:	CARPIO ABAD, Rafael
004	Arreglista:	CARPIO ABAD, Rafael
005	Título:	Reina cuencana
006	Género:	Pasacalle
007	Formato:	Piano
008	Tipo de Documento:	Manuscrito
009	Páginas:	Dos
010	Editorial:	_____
011	Lugar de publicación:	Cuenca - Ecuador
012	Idioma:	Español
013	Fecha de publicación:	_____
014	Estado del documento:	Buenas condiciones
015	Observaciones:	_____
016	Descriptores:	<MÚSICA> <CUENCA> <PASACALLE> <RAFAEL CARPIO ABAD> <RICARDO DARQUEA GRANDA> <REINA CUENCANA> <PIANO> <PARTITURA>
017	Resumen:	Composición que destaca las virtudes de la mujer cuencana. Compás: 2/4 Tonalidad: Dm - D
018	Recopilador:	Carlos Freire Soria



ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL
“MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA: SIGLOS XIX Y XX”

CÓDIGO: MMCOO15

001	Nombre del Archivo:	Centro Documental Carlos Freire Soria
002	Autor:	ALBÁN TINOCO, Humberto
003	Compositor:	CARPIO ABAD, Rafael
004	Arreglista:	CARPIO ABAD, Rafael
005	Título:	Ronda del folklore
006	Género:	Pasacalle
007	Formato:	Piano
008	Tipo de Documento:	Manuscrito
009	Páginas:	Dos
010	Editorial:	_____
011	Lugar de publicación:	Cuenca - Ecuador
012	Idioma:	Español
013	Fecha de publicación:	_____
014	Estado del documento:	Buenas condiciones
015	Observaciones:	Pseudónimo: Aficionado (CARPIO ABAD, Rafael)
016	Descriptores:	<MÚSICA> <CUENCA> <PASACALLE> <RAFAEL CARPIO ABAD> <PIANO> <HUMBERTO ALBÁN TINOCO> <REINA DEL FOLKLORE> <PARTITURA>
017	Resumen:	Canción alegre que destaca particularidades del folklore morlaco. Compás: 2/4 Tonalidad: F
018	Recopilador:	Carlos Freire Soria



ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL
“MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA: SIGLOS XIX Y XX”

CÓDIGO: MMCOO16

001	Nombre del Archivo:	Centro Documental Carlos Freire Soria
002	Autor:	TORRES ORAMAS, Francisco
003	Compositor:	TORRES ORAMAS, Francisco
004	Arreglista:	TORRES ORAMAS, Francisco
005	Título:	A la Feria de Noviembre
006	Género:	Pasacalle cuencano
007	Formato:	Piano
008	Tipo de Documento:	Manuscrito
009	Páginas:	Dos
010	Editorial:	_____
011	Lugar de publicación:	Cuenca - Ecuador
012	Idioma:	Español
013	Fecha de publicación:	_____
014	Estado del documento:	Buenas condiciones
015	Observaciones:	Pseudónimo: San Martín (TORRES ORAMAS, Francisco)
016	Descriptores:	<MÚSICA> <CUENCA> <PARTITURA> <FRANCISCO TORRES ORAMAS> <PASACALLE CUENCANO> <PIANO> <A LA FERIA DE NOVIEMBRE>
017	Resumen:	Canción en ritmo tradicional cuencano que destaca elementos festivos de su gente. Compás: 2/4 Tonalidad: F
018	Recopilador:	Carlos Freire Soria



ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL
“MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA: SIGLOS XIX Y XX”

CÓDIGO: MMCOO19

001	Nombre del Archivo:	Centro Documental Carlos Freire Soria
002	Autor:	ALBÁN TINOCO, Humberto
003	Compositor:	TORRES ORAMAS, Francisco
004	Arreglista:	TORRES ORAMAS, Francisco
005	Título:	Ronda del Folklore
006	Género:	Pasacalle
007	Formato:	Piano
008	Tipo de Documento:	Manuscrito
009	Páginas:	Dos
010	Editorial:	_____
011	Lugar de publicación:	Cuenca - Ecuador
012	Idioma:	Español
013	Fecha de publicación:	1967
014	Estado del documento:	Buenas condiciones
015	Observaciones:	Pseudónimo: San Martín (TORRES ORAMAS, Francisco)
016	Descriptores:	<MÚSICA> <CUENCA> <FRANCISCO TORRES ORAMAS> <HUMBERTO ALBÁN TINOCO> <RONDA DEL FOLKLORE> <PASACALLE> <PIANO> <PARTITURA>
017	Resumen:	Pasacalle tradicional que destaca aspectos folklóricos de Cuenca. Compás: 2/4 Tonalidad: F
018	Recopilador:	Carlos Freire Soria



ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL
“MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA: SIGLOS XIX Y XX”

CÓDIGO: MMCOO20

- | | | |
|-----|-----------------------|---|
| 001 | Nombre del Archivo: | Centro Documental Carlos Freire Soria |
| 002 | Autor: | TORRES ORAMAS, Francisco |
| 003 | Compositor: | YANZAHUANO GODOY, Leopoldo |
| 004 | Arreglista: | YANZAHUANO GODOY, Leopoldo |
| 005 | Título: | A la Feria de Noviembre |
| 006 | Género: | Danza |
| 007 | Formato: | Piano |
| 008 | Tipo de Documento: | Manuscrito |
| 009 | Páginas: | Dos |
| 010 | Editorial: | _____ |
| 011 | Lugar de publicación: | Cuenca - Ecuador |
| 012 | Idioma: | Español |
| 013 | Fecha de publicación: | 1967 |
| 014 | Estado del documento: | Buenas condiciones |
| 015 | Observaciones: | Otras dos composiciones, con el mismo título, de
TORRES ORAMAS, Francisco. |
| 016 | Descriptores: | <MÚSICA> <CUENCA>
<LEOPOLDO YANZAHUANO GODOY>
<FRANCISCO TORRES ORAMAS>
<A LA FERIA DE NOVIEMBRE>
<DANZA> <PIANO> <PARTITURA> |
| 017 | Resumen: | Danza que destaca aspectos de la fiesta cuencana
del tres denoviembre.
Compás: 2/4
Tonalidad: G |
| 018 | Recopilador: | Carlos Freire Soria |



ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL
“MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA: SIGLOS XIX Y XX”

CÓDIGO: MMCOO21

001	Nombre del Archivo:	Centro Documental Carlos Freire Soria
002	Autor:	ALBÁN TINOCO, Humberto
003	Compositor:	YANZAHUANO GODOY, Leopoldo
004	Arreglista:	YANZAHUANO GODOY, Leopoldo
005	Título:	Ronda del folklore
006	Género:	Pasacalle
007	Formato:	Piano
008	Tipo de Documento:	Manuscrito
009	Páginas:	Dos
010	Editorial:	_____
011	Lugar de publicación:	Cuenca - Ecuador
012	Idioma:	Español
013	Fecha de publicación:	1967
014	Estado del documento:	Buenas condiciones
015	Observaciones:	Pseudónimo: Martín (YANZAHUANO GODOY, Leopoldo)
016	Descriptores:	MÚSICA> <CUENCA> <PARTITURA> <LEOPOLDO YANZAHUANO GODOY> <HUMBERTO ALBÁN TINOCO> <RONDA DEL FOLKLORE> <PASACALLE> <PIANO>
017	Resumen:	Composición que destaca aspectos del folklore cuencano. Compás 2/4 Tonalidad: G
018	Recopilador:	Carlos Freire Soria



PARTITURAS ESCANEADAS





MMCP 0001B

3

HIMNO NACIONAL CUBANO.

Marcial. Ascencio Pauta.

CORO.

PIANO.

Sa-lu-de-mos al Pue-blo Cu-ba-no Sa-lu-de-mos al Pue-blo Cu-

ba-no Y e-le-ve-mos Y e-le-ve-mos Y e-le-ve-mos su sa-ero pen-

don; Sea ya li-bre Sea ya li-bre Sea ya li-bre, tam-bien so-be-

ra-no Des-tru-y-en-do des-tru-y-en-do des-tru-yendo al audaz o-pre-sor.

Fin. Fin.



MMCP 0001C

4

TRIO.

Tras de si - glos de cru-el cau ti - ve - rio Al fin Cu - ba al J-be - ro des

tro za, rom - pe - rá la ca - de - na o - ne - ro - sa Se le -

van - ta cual li - bre na - cion Su es - tan - dar - te Su es -

tan - dar - te Su es - tan - dar - te sin man - cha fla - me á Dan - do

som - bra Dan - do som - bra Dan - do som - bra á los no - bles Cu - ba - nos



MMCP 0001D

5

Que or-gu - llo - sos Que or - gu - llo - sos Que or-gu - llo - sos de ser so-be -

mui dulce

ra - nos Que or - gu - llo - sos Que or - gu - llo - sos Que or - gu -

llo - sos de ser so - be - ra - nos No mas di - cen No mas

con energia *ff* *con furor* *ff* *con entusiasmo*

CORO di - cen No mas di - cen no mas o - pre sion, No mas sion

ff **CORO** *ff* *ff* *ff* *ff*

1^{ra} vez. 2^{da} vez.

D. C. al Coro.

No desmayes, oh Cuba, en la lucha
Sin cesar al tirano combate
Y la voz Libertad se dilate
En tu suelo al tronar del cañon
Y despues de humillar al Jbero
Tus guerreros perdonenle humanos
Que en el pecho los Americanos
Solo abriga piedad y perdon.



MMCP0002A

ZONA TORRIDA
I

$\text{♩} = 100$
Allegro brillante *Ascensio de Pauta*

pp *p*

ff *ff* *cres — — — cen — do*

con bravura *8- fff* *enérgico*

con bravura *8- fff* *enérgico*

con gracia

con gracia *8- fff*

Donato



MMCP0002B

Sheet music for a musical score, featuring multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

Dynamic markings include:

- f* (forte)
- ff* (fortissimo)
- p* (piano)
- con gusto*

The score is written in bass clef and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



MMCP0002A

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various dynamics and articulations:

- System 1:** Treble and bass staves. Treble staff starts with a forte (*f*) dynamic. Bass staff has a forte (*f*) dynamic.
- System 2:** Treble staff starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. Bass staff has a fortissimo (*ff*) dynamic. Dynamics change to *ff p*, then *pp*, and finally *p con gusto*.
- System 3:** Treble staff starts with a piano (*p*) dynamic. Bass staff has a piano (*p*) dynamic. Dynamics change to *p con gusto*.
- System 4:** Treble staff starts with a piano (*p*) dynamic. Bass staff has a piano (*p*) dynamic. Dynamics change to *ff*.
- System 5:** Treble staff starts with a piano (*p*) dynamic. Bass staff has a piano (*p*) dynamic. Dynamics change to *ff*.
- System 6:** Treble staff starts with a piano (*p*) dynamic. Bass staff has a piano (*p*) dynamic. Dynamics change to *ff*.

The score includes various articulations such as slurs, ties, and accents. There are also markings for eighth notes (8) and sixteenth notes (16).



MMCP0002B

5

fff *fff* *p* *pp* *rall*

pp *morendo* *pp* *Andante grave* *con dulzura* *ppp*

pp

f *f* *pp*

pp *rall* *à tempo* *pp*

$\text{♩} = 230$

1 *2*

3/4 *3/4*

pp

f *f* *pp*

pp *rall* *à tempo* *pp*



MMCP0002C

6.

fff

p

pp rall

Andante grave $\text{♩} = 230$

pp

morendo *pp*

pp

con dulzura *ppp*

pp

f

f

pp

pp

pp rall

a tempo *pp*

pp



MMCP0002D

8

The musical score is written for piano and consists of several systems of staves. The key signature is B-flat major (two flats). The score includes various musical notations such as trills (tr.), slurs, and dynamic markings. The first system starts with a *pp* (pianissimo) marking. The second system also begins with *pp*. The third system includes a *pp* marking and a section marked *con espressione*. The fourth system features a *pp* marking and a section marked *ff* (fortissimo). The fifth system includes a *ff con velocidad* (fortissimo with speed) marking, followed by a *rall...* (rallentando) section, and then a *à tempo pp* (return to tempo, pianissimo) section. The score is numbered 8 in the top right corner.



MMCP0002E

9

dimi.
pp *morendo* *ppp*

Alegro vivo
 $\text{♩} = 90$

f *f* *f* *f*

ff *f*

ff

ff *ff* *f*

1. 2.



MMCP0002E

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The key signature is B-flat major (two flats). The first system features a right-hand melody with sixteenth-note runs, marked *pp* and *dimin.*, and a left-hand accompaniment. The second system includes a tempo change to *Alegro vivo* with a quarter note equal to 90 beats per minute, marked *ppp*. The third system features a right-hand melody with eighth-note runs, marked *f*, and a left-hand accompaniment. The fourth system features a right-hand melody with eighth-note runs, marked *ff*, and a left-hand accompaniment. The fifth system features a right-hand melody with eighth-note runs, marked *ff*, and a left-hand accompaniment. The sixth system features a right-hand melody with eighth-note runs, marked *ff*, and a left-hand accompaniment, ending with a first and second ending.



MMCP0002F

11

p *p* *p*

p

ff *ff* *ff* *f*

1. 2.

1. 2.

ff *ff* *fff*

fff *Poco p* *menos p* *rall pp*



MMCP0002G

125

The musical score consists of six systems of staves. The first system has a treble and bass staff with a piano (*p*) dynamic. The second system also has a treble and bass staff with a piano (*p*) dynamic. The third system has a treble and bass staff with a fortissimo (*ff*) dynamic. The fourth system has a treble and bass staff with a fortissimo (*ff*) dynamic. The fifth system has a treble and bass staff with a fortissimo (*ff*) dynamic. The sixth system has a treble and bass staff with a fortissimo (*fff*) dynamic. The notation includes various articulation marks such as slurs, accents, and slurs. The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4. The page number 125 is in the top right corner.

p *p* *p* *p* *ff* *ff* *ff* *fff* *fff*

Poco menos *rall* *pp*



MMCP0002H

13 $\text{♩} = 100$ *Aire de Valse agitado*

The musical score is written for piano and consists of 126 measures. It is in 3/4 time and the key of B-flat major. The tempo is marked as $\text{♩} = 100$ and the style is *Aire de Valse agitado*. The score is divided into several systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The first system (measures 1-8) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 9-16) includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The third system (measures 17-24) is marked *con gracia* and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The fourth system (measures 25-32) continues the melody and bass line. The fifth system (measures 33-40) includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The sixth system (measures 41-48) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamic markings *ff* and *p*. The seventh system (measures 49-56) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamic markings *ff*, *p*, and *pp*.



MMCP0002I

Aire de Valse agitado 14

$\text{♩} = 100$ 8

8

8

2.
con gracia

8

8

1. 2. *ff*

8

ff *p* *pp*



MMCP0002J

19

p *p* *ff* *ff* *ff* *f*

1 2 1 2 1 2



129



MMCP0002L

19

p *p* *ff* *ff* *ff* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

1 2 1 2 1 2



131



MMCP0002N

21

cres. *f* *f* *f* *ff*

ff p

con mucha gracia

f *f*

p *f* *f*



MMCP0002Ñ

8-

crescendo *f* *f* *ff*

ff p

con mucha gracia

8-

8-

8-

8-

p *f* *f*



MMCP0002O

23

p

ff *ff*

ff enérgico

ff *ff* *ff* *ff*

ff muy vivo *ff* *fin*



MMCP0002P

I 24

p

8

8

8

ff

8

ff Enérgico

8

ff

8

muy vivo ff

ff

p fin



Brisas de la Patria para Flautas con Accento de Pauta

Handwritten musical score for Flutes, titled "Brisas de la Patria para Flautas con Accento de Pauta". The score is written on ten staves, featuring various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes several sections marked "trio", "solo", "duo", "1a vez", "2a vez", "3a vez", "4a vez", "5a vez", "6a vez", "7a vez", "8a vez", "9a vez", "10a vez", "11a vez", "12a vez", "13a vez", "14a vez", "15a vez", "16a vez", "17a vez", "18a vez", "19a vez", "20a vez", "21a vez", "22a vez", "23a vez", "24a vez", "25a vez", "26a vez", "27a vez", "28a vez", "29a vez", "30a vez", "31a vez", "32a vez", "33a vez", "34a vez", "35a vez", "36a vez", "37a vez", "38a vez", "39a vez", "40a vez", "41a vez", "42a vez", "43a vez", "44a vez", "45a vez", "46a vez", "47a vez", "48a vez", "49a vez", "50a vez", "51a vez", "52a vez", "53a vez", "54a vez", "55a vez", "56a vez", "57a vez", "58a vez", "59a vez", "60a vez", "61a vez", "62a vez", "63a vez", "64a vez", "65a vez", "66a vez", "67a vez", "68a vez", "69a vez", "70a vez", "71a vez", "72a vez", "73a vez", "74a vez", "75a vez", "76a vez", "77a vez", "78a vez", "79a vez", "80a vez", "81a vez", "82a vez", "83a vez", "84a vez", "85a vez", "86a vez", "87a vez", "88a vez", "89a vez", "90a vez", "91a vez", "92a vez", "93a vez", "94a vez", "95a vez", "96a vez", "97a vez", "98a vez", "99a vez", "100a vez".



Handwritten musical score for "Carnaval de Venecia". The score is written on ten staves, with the title "Carnaval de Venecia" appearing on the second staff. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *Andno*, *mi*, *Clari*, *B*, *solo*, *pp*, *pp*, *pp*, and *pp*. The score is written in a cursive, handwritten style.



MMC0004A

HIMNO AL PAPA

Jose M. Rodriguez

Handwritten musical score for "Himno al Papa" by Jose M. Rodriguez. The score is written on five systems of grand staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *f.* (forte), *Ped.* (pedal), and *p.* (piano). The first system is marked "Int^{ro}". The score concludes with a double bar line.



MMCP0004B

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The key signature changes from one flat to two flats, and the time signature changes from 3/4 to 2/4. The score concludes with a double bar line and two empty systems of staves.

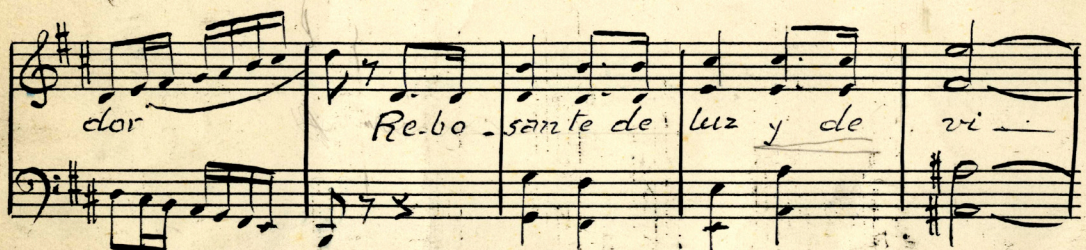
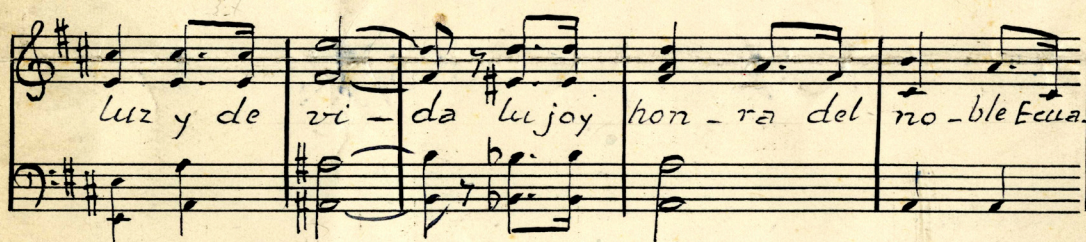
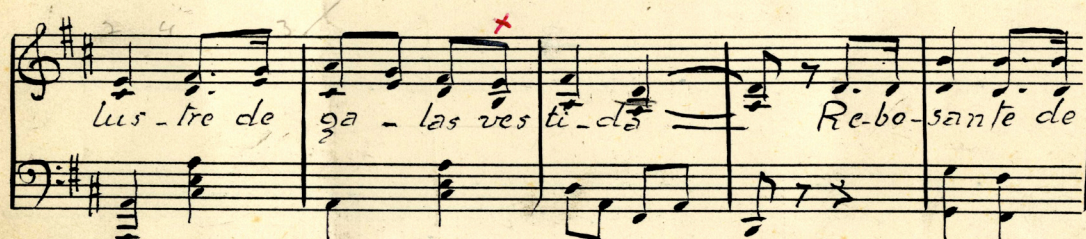
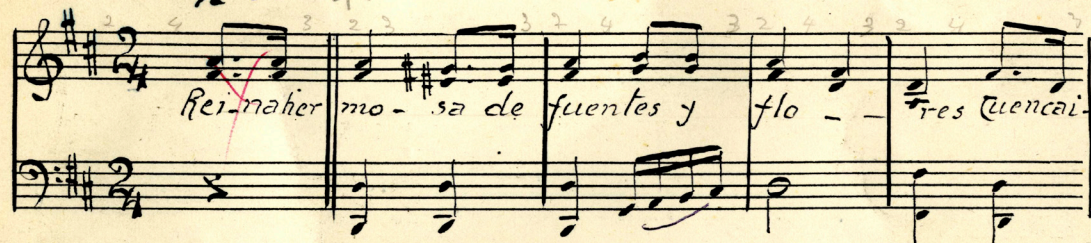


HIMNO DE CUENCA

Letra de
Luis Cordero

Música de
Luis Pantoja

Marchal M. ~~104~~ = 104.





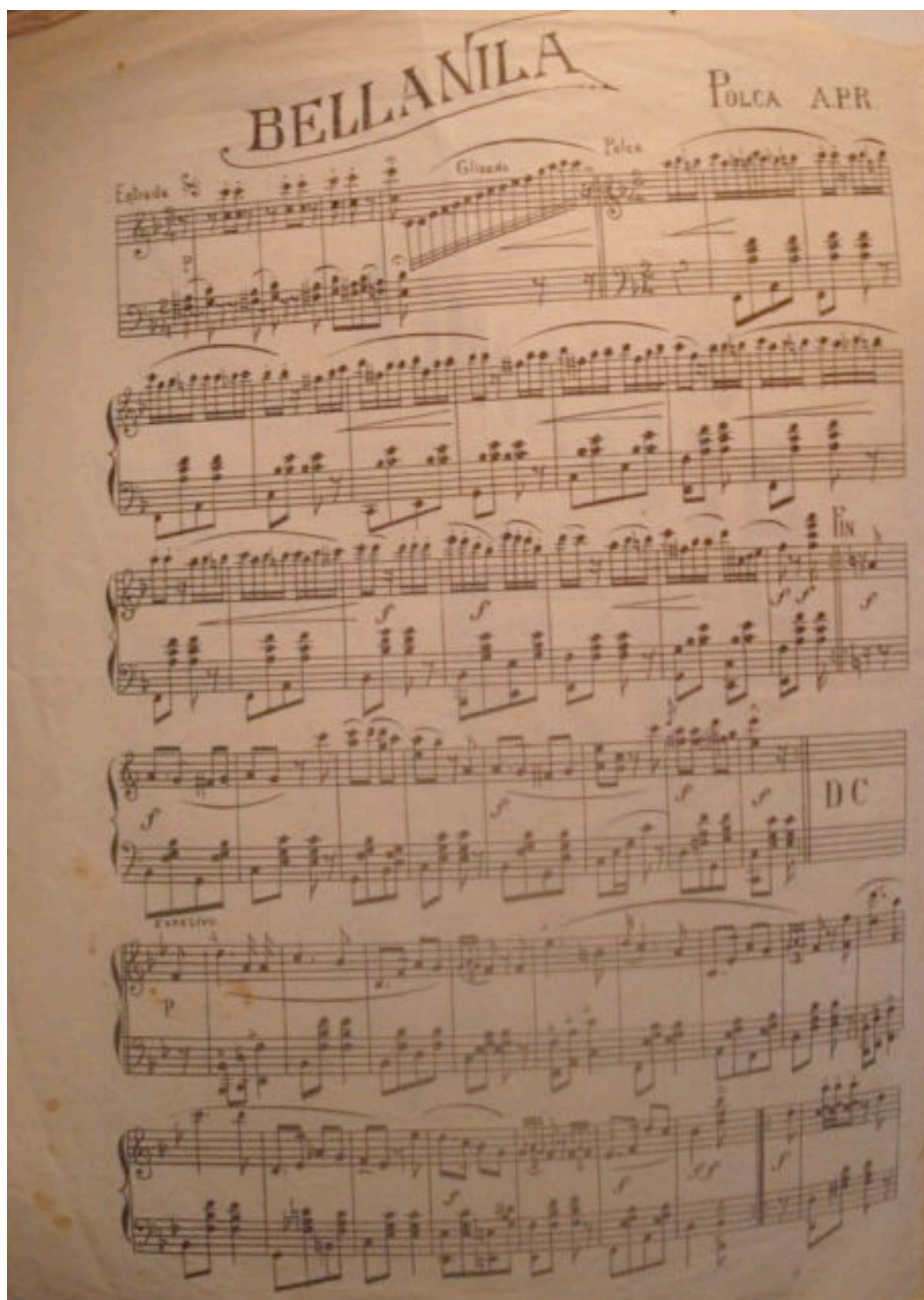
dor del no-ble Ecu-a-dor. De su gloria tu glo-ria di-
 ma-na di- na ma d'ed'E gre gios tam peo nes y de
 san- tos y sa- bios va- ro - nes lu mi na res del pa- tris es plan-
 dor Tu yoel bravo la- mar d'Aya cu cho Tu yoel
 ni- ño en Pi- chin chain ma la - do cu yo nom bre Bo-
 li - var pas ma - do de Co- lombia en el pe cho gra- vo.

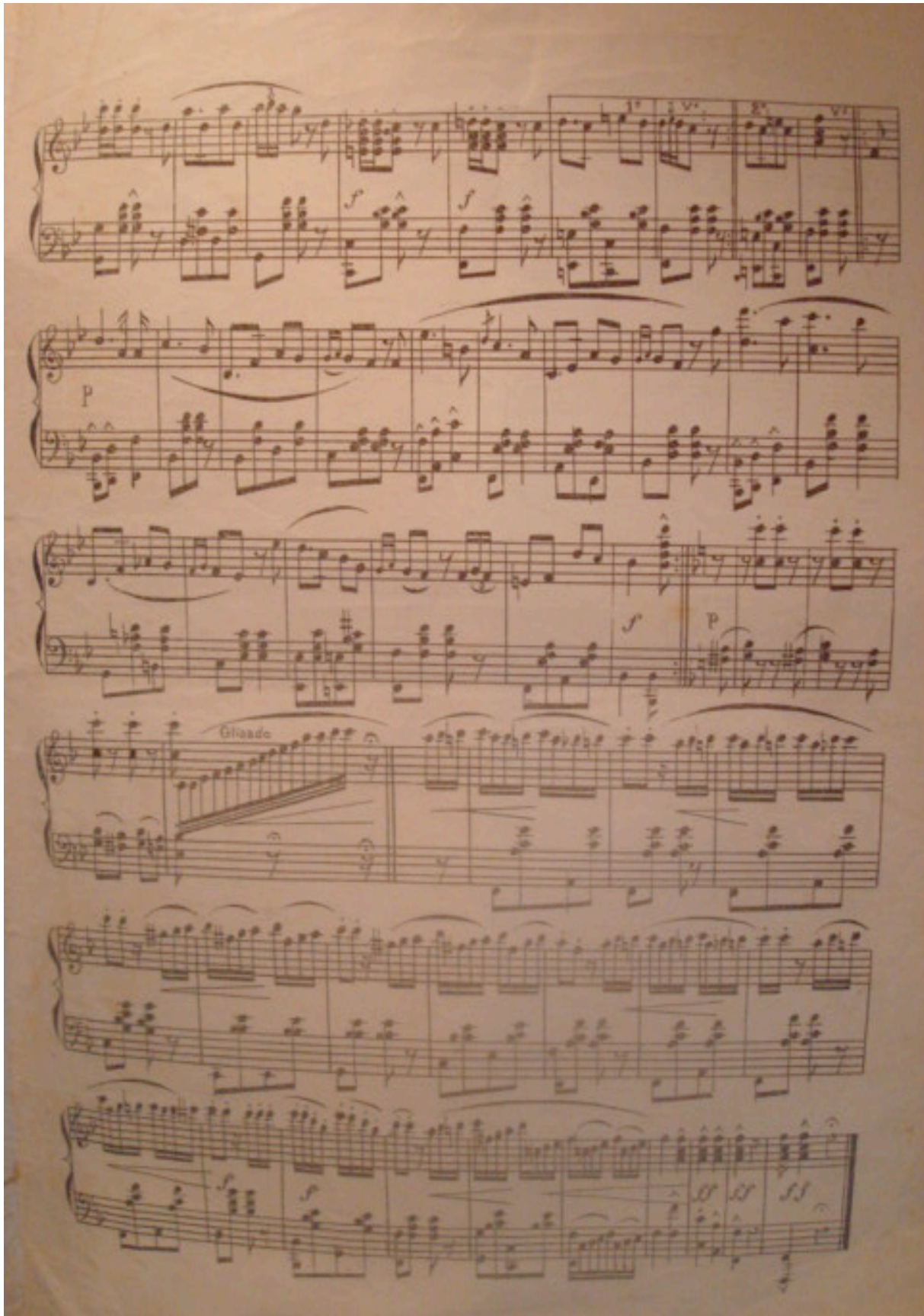
MMC0006A





MMCP0005B







MMCP0007A

Shoot... Goal! Benigno Malo!

Op. 6 Marcha Deportiva por Gabriel García M.



MMC0006C

Handwritten musical score on aged paper, featuring six systems of staves with complex notation, including various note values, rests, and dynamic markings like *p* and *f*. The score concludes with *D. C.*, *Fine*, and *Tutto*.



MMCP0008A



72

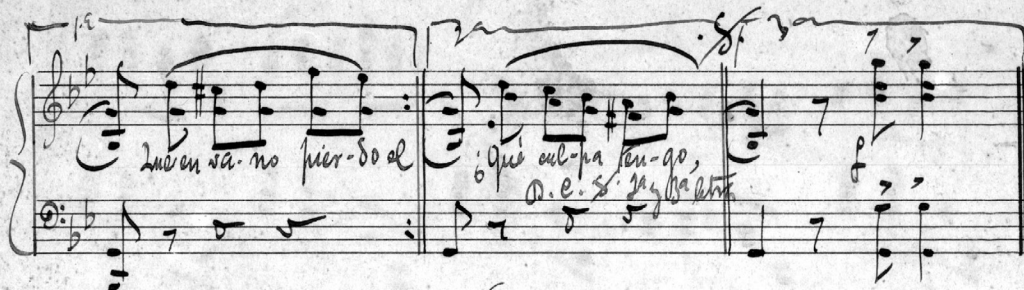
Amor Eterno

Letra de Publio A. Falconi Pasillo Ecuatoriano Música de José Carlos Herrera

Intros
Piano *mf*

The musical score is written on five systems of staves. The first system shows the introduction in 3/4 time, marked 'Piano' and 'mf'. The second system continues the piano accompaniment. The third system introduces the vocal melody, marked 'canto' and 'p', with the lyrics 'Me di-ces que in-ni-tel que si-gan el em-'. The fourth system continues the vocal melody with the lyrics 'pe-ño se lo-grar tu ca-ri-ño por-que nun-ca po-drás'. The fifth system concludes the piece with the lyrics 'que no se- me to-ma-tes, y que un lo-co en-me-ño que no se- boen mi'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

149



1ª (bis)

¿Qué culpa tengo, dime, de quererte con toda
la pasión que en mi alma ha estallado en volcán?
Si tú la jardinera de mi jardín y toda,
mis rosales enfermos que pronto morirán

2ª (bis)

Yo he de seguir amándote, mujer, con ansia loca
aunque imposible sigas a mi casino santo;
hoy lo que hace el mar gemiéndole a la roca
que oscurece, agreste y fría, su intempestivo canto

3ª (bis)

Bien sé que mi constancia fastidiará tus horas,
molestará tu dicha y te será un tormento, (te oír)
pero este dueño mío, con todas las aureas,
aquí en mi pecho triste profundamente siente. (est.)

4ª (bis)

Es imposible, nunca, que deje de quererte,
que apague aquí muy dentro, la llama de mi amor.
Primero que tu olvido que se llegue la muerte
y hasta después de muerto sentir un gran dolor



MMCP0009A

✓

Gotas de ajeno

Vasillo

Letra de Julio Flores

Música de Francisco Varedes Herrera

REGISTRADO
SEGUN LAS LEYES DEL
ECUADOR

Nº 946

FRANCISCO VAREDES HERRERA
Conserv. Ecuador

Gotas de ajenjo. Pasillo

Letra de Julio Flores Música de Francisco Paredes Herrera

Intro *M. 1 = 132*

ano *f*

Canto

Cuan-do le-jos muy le-jos en hon-dos ma-res en lo mu-cho que su-pi-er-pien-so a

go-las si ex-a-las un sus-pi-ro por mis se-pa-res

mán-da-me a ver sus pi-ro-so-be-las o-las



MMCP0009

Quando el sol con sus ra- yos des-ve- O-rien-te — ras-que las flo- res

ga- ras de las ne- bli- nas — sin- nao- ra- ción — mur- mu- ras por el au- sen- te

de- ja q' me la hai- fan lar- go lon- dri- nas — de- ja q' me la

hai- fan lar- go lon- dri- nas —

1. 8. 2. 7.
D.C. 8. 2.
letra

Fin

Himno a Vigil

Música de *César Mosquera*

Introd.

Marziale

Coro

1a

2a Solo

Fin



MMCP0010B

Handwritten musical score for piano and voice, featuring a chorus section. The score is written on three systems of staves, with the first system including a vocal line and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

The first system is labeled "Coro" and contains four measures. The second system contains four measures. The third system contains four measures, with the final measure marked "al Coro y fin". Below the third system, there are five empty systems of staves.



MMC0011A

ASÍ ES MI TIERRA

A *Estribillo* **B** *Fin*

Cuencas del Austro Rei may Se ño tía porque lo quiso su Dios a sí

Cuencas del Austro Rei may Se ño tía porque lo quiso su Dios a sí

cuando su frente ci ño de lauros y de quir maldas de ca pu li

Cuando su frente ci ño de lauros y de quir maldas de ca pu li

Al Estri
billo des
de la A Cuencas del Cuencas la tierra de la ar mo ni a sue ña en las notas del
hasta P
la B



MMCP0011B

ronda dor Cuenca es la tierra de la armonía sueña en las notas del

ronda dor lirras y quenas cantan sus glorias sus cuatros ri os le ha

blan de a mor lirras y quenas cantan sus glorias sus cuatros ri os le ha

blan de a mor. desde la Cuenca es la Al Estirillo des
A hasta la A has
la B ta el fin

I
Rosas, claveles y margaritas,
bajo el embrujo de un signo astral,
hicieron, juntos, de las cuencanas
todo un milagro primaveral.

II
Así es mi Cuenca: nido en los Andes
de alas que vuelan con rumbo al sol,
que el Héroe Niño prendió en Pichincha
para el eclipse del Español.



MMC0012A

EL ARRIERO

Dejan do en

pueblo to das sus pe nas va ca mi nando en

los ca de pan y con sus trias te zas va ca bal

gando llevandoen su al ma la de ses pe ra ción

llevandoen su al ma la de ses pe ra ción.

Dejando en Va en ju



MMCP0012B

gando en sus pá li dos o jos el llanto a margo de

no te ner el pan yen su largo vi a je seo yen sus

pi nos denncora yon tris te sin a gua ni pan

denncora yon tris te sin a gua ni pan. p

Va en ju Fin

I
Mira de lejos su pobre suerte
y trae muy cerca su doloroso hogar
y como si fueran hojas caídas
cae cansado en su viaje final.

II
Llora de angustia, llora de pena
sus animales están con sed
que poco le pagan por sus verduras
casi no alcanza a calmar su sed.



MMC0013A

LAS CURIQUINGAS

Handwritten musical score for "LAS CURIQUINGAS" in 6/8 time. The score is written on six systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a piano (p) marking. The second system includes the lyrics "Por madasenlangas filas de poli cró mi ca". The third system continues the lyrics "gama for madasenlangas filas de poli cró mi ca gama des". The fourth system includes the lyrics "filan como si bilas las curiquingas de fama des filan co mo si". The fifth system includes the lyrics "bilas las curiquingas de fama". The sixth system shows the end of the piece with a double bar line and the word "Por" written below the staff.



MMCP0013B

Handwritten musical score for a song. The score is written on five systems of staves, each with a treble and bass staff. The lyrics are written below the staves. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are:

Ba tiendo sus no peles en cabriolas a gi todas ba
tiendo sus no peles en cabriolas a gi todas los disfraza dos jo
yeles de currien como bandadas los disfraza dos jo yeles de
currien como bandadas.
Ba
Fin

Bailan ritmos anhelantes,
carreras, colores, vuelos,
parecen peces volantes
que van por aires y suelos

Danza, danzando se alejan
las curiquingas correreras
y en la distancia semejan
mariposas tempraneras.



MMC0014A

REINA DE CUENCA

Introducción

p

A

Estribillo

p

cres

dim

p

cres

dim

B

pp

En ma nue va en las jar

di nes li rios que se abren en flor

por la Rei na y So be

ra ma de Cuenca del Cenador

ri os que glo san sus



MMCP0014B

Handwritten musical score for piano and voice, featuring six systems of music. The lyrics are in Spanish, and the notation includes treble and bass staves with various musical symbols and dynamics.

System 1: *co plas en qui ta rras de cris tal y en los sauces los jil*

System 2: *queros a com pa ñan al tñ pial. Al Esti lillo des de la A En ma A ves hasta la B*

System 3: *Brisas fuentes lu ces bel las flo res del man cay te pro*

System 4: *el aman a su mo do So be ra na del A zmay y por*

System 5: *quee res de mi Cu en ca flor de gra cia y ju ven tud hoy por*

System 6: *ti los roun do res ti enen no tas de ta ndr. Al Esti lillo des de la A hasta la B*



MMC0015A

RONDA DEL FOLKLORE PASACALLE R. CARPIO

En mi Cuenca ga lan teg flo

ri da... ca da barrio tie ne su co lor... En mi Cuenca ga

lan teg flo ri - da... ca da barrio tie ne su co lor... en el

Va do la Cruz ben de ci da... Donde hay pa nes de ri co - sa

bor en el Va do la Cruz ben de ci da... Donde hay



MMCP0015B

Handwritten musical score for piano and voice. The score is written on six systems of staves. The lyrics are in Spanish and appear to be a song about Carmen la. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (p, pp, ff, f). The lyrics are written below the notes, and some words are underlined. The score is divided into two parts by a double bar line with Roman numerals I and II. The lyrics are:
I: En mi En las Monjas de Sanquesa Si llas... en El Carmen la
II: fe ríes un son... En las Monjas de Sanquesa Si llas... en El Carmen la fe ríes un son... pa pas lo cas y ri... cas mor ci - llas... ma du ga das de obu may glo - kon... pa pas



MMC0016A

A LA FERIA DE NOVIEMBRE PASACALLE TORRES

"A L A F E R I A D E N O V I E M B R E"

Pasacalle enuecano. Per
ARNOLD

Piano

A la fe ria de No viembre es el pre gon
des le di a ya sea fi nam las qui ta ras junto con los A cor de ones
los cho li tas se ha en chus a dor nam sus bolsi co nes ya sea
ni man las co que tas oigan ya la bole ri a los pa



MMCP0016B

La lies tay brin de mos — todos por nues tra Na ci ón — esta to na.
Fiesta de la Pa tria — es de Buen ca lu gran di a — cuando can tan
da bai le mos que nues tro rit mo y fol eor — ve ne
los bo e tan can tan los cua tro rios — Cuan dol
re mos lo que nues tro or que llo del lo eug dor
ar ke ha no nues tra lo dol ar ke da san bri os
ad mi re mos nues tras ehi cas
cuando ten tan los jar di nes su her mo sa
po li ero mi a Ri va que son to
do co ra son — fin

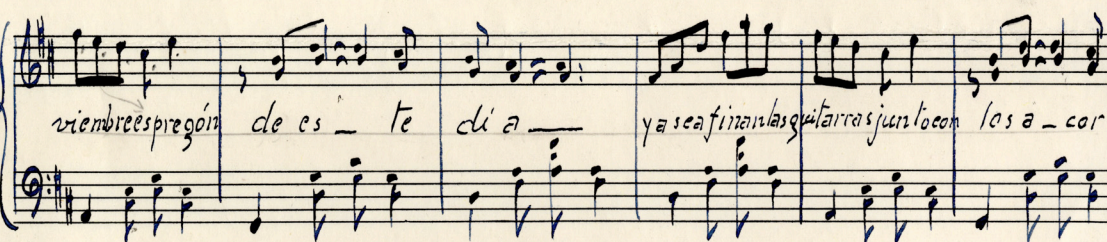
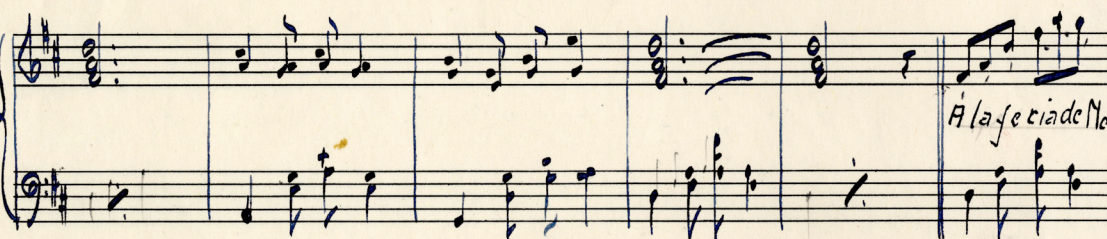


MMC0017A

A LA FERIA DE NOVIEMBRE CHILENA TORRES

A la Feria de Noviembre

(17) Chilena por Sony





MMCP0017B

questas - oigan ya la bate - ri - a — Es la fies - ta de la

Pa - tria es de Tuene a su gran dé - a cuando cantan los pa - e - las y can

tan los cuatro ri - os cuando el ar - te sa - no mues - tra lo que el ar - te dan sus

bri os cuando es - tán los jar - di - nes su hermo - sa po - li - ero -

mi - a

Fin

GSCHIRMER
ROYAL BRAND
No. 54-12 Staves



MMC0018A

HERMOSA VISIÓN

"HERMOSA VISION" Balada L. y M. de Pancho Torres Oramas

SCHIRMER
ROYAL BRAND



"HERMOSA VISION"

Balada o Bolero de
Pancho Torres Oramas.

I

Letra y Música.

Cuántas veces en sueños
te he visto madre mía
fué una visión hermosa
al rayar el alba.
Vivo lejos muy lejos
del cariño de madre,
los demas son engaños
sólo el de madre es,
sólo el de madre es,
el verdadero.

II

La única que te dueles
y lloras mi ansiedad:
en mis triunfos triunfas,
en mis males tus males.
De los seres del mundo
Eres el ser cabal
tu amor es tan profundo
que Dios te hiciera inmortal.

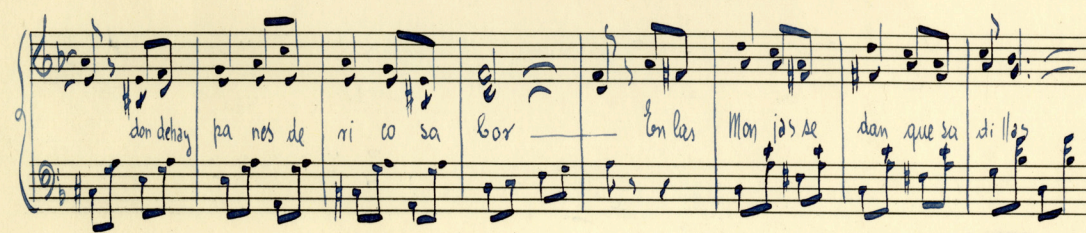
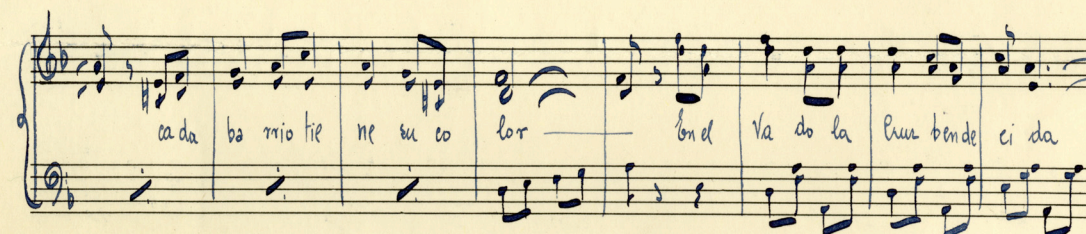
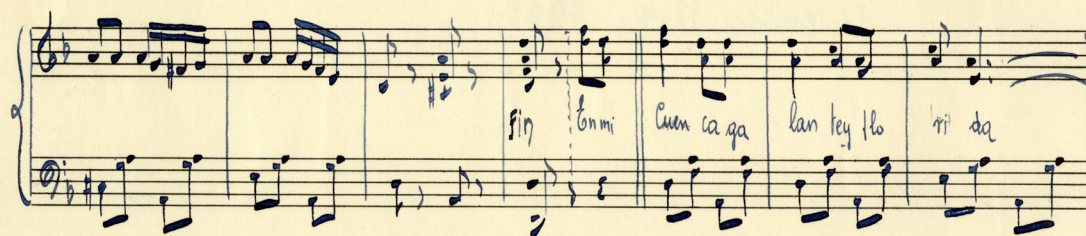
(Para fin: Que Dios te hiciera inmortal)



MMC0019A

Ronda del Solhlore

Pasa-Calle *música de*
(San Martín)





MMCP0019B

Handwritten musical score for a song, featuring six systems of music. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The lyrics are written below the vocal line.

en "El Can men" la te ríes un son — Papas lo cas y ri cas mor ci llas
ma dru ga das de chu moy glo ton — Papas lo cas y ri cas mor ci llas
ma dru ga das de chu moy glo ton — "Vir gende Bron ce re mates del A
mi to Se ñor San Mar tin — en las no ches co he tes pe ta tes — 'Sepie na ríes ju
que na sip jin — Esta lie rra cum ca nae or gu llo — del Fol llo re na ti voy ge
rial — Vacas Lo cas, Pa sa das, Ba rru llo — desta Cum ca cum dad se ño rial —

al



MMC0020A

Olla Fria de Noviembre
Danza

La fe nia de No viem bre es el pre gon des te di a ya sea
si han las gui ta ras jun to con los a cor de os las cho li tas re ha cen chu ros, a dor
nan sus bol si co nes, ya sea mi man las or ques tras, vi gan ya la ba te
ni a Viva la fies ta y jun to mos to dos por nues tra ha cion es ta



MMCP0020B

Handwritten musical score for piano and voice, featuring lyrics in Spanish. The score is written on four systems of staves, with the first system containing the main melody and the subsequent systems providing accompaniment. The lyrics are:

to na da bui le mos que res mos to ri mo y fol a lor ve ne se mos lo que res
nue stro or gu llo del eua dor ad mi re mos nue stras chi cas que son
to do co ra zón al Fin zón que son to do co ra
zón que son to do co ra zón que son to do co ra zón

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, pp, -pp). The word "Fin" is written above the final staff. The score is written in blue ink on aged paper.

RONDA DEL FOLKLORE YANZAHUANO

Solm *f* *far.* *f* *mbn* *f* *res.*

obm *f* *Solm* *f* *res.* *f* *Sol res.* *En mi*

Solm *res.* *Solm*

Cuen ca ga lán tej flo ri da --- ca da "burrio" tie ne su co lor ---

... en El Va do, la Cruz brinde ci da --- don de pa nes de si re sa

res. *Solm.* *res.*

f *En* Las Monjas se dan que sa di llas, - En "El Car men" la fe xias un



PARTITURAS EN FINALE



HIMNO NACIONAL CUBANO

Ascencio de Pauta

Marcial

Coro

Sa lu de mos al pue blo cu ba no Sa lu de mos al pue blo cu ba no Ye le

Piano

5

Coro

ve mos ye le ve mos ye le ve mos su sa cro pen dón

Pno.

Coro

Sea ya li bre sea ya li bre sea ya li bre tam bién en so ube

Pno.

12

Coro

no Des tru y en do des tru y en do des tru yendo al au daz o pre sor

Pno.

Fin



HIMNO NACIONAL CUBANO

2

17 *Trio*

Coro

Tras de si glos de cru el cau ti ve e rio Al fin Cu ba al Jbe ro des tro za Rom pe

Pno. *pp* *pp*

22

Coro

rá la ca de na o ne ro sa Se le van ta cual li bre na ción

Pno.

Coro

Su es tan dar te su es tan dar te su es tan dar te sin man cha lla gue a Dan do

Pno.

30

Coro

som bra dan do som bra dan do som bra a los no bles cu ba nos

Pno.



HIMNO NACIONAL CUBANO

3

34

Coro

Queor gu llo ___ sos Que or gu llo ___ sos queor gu llo sos de ser so be

Pno.

muy dulce

38

Coro

ra nos que or gu llo ___ sos que or gu llo ___ sos queor gu llo sos de ser so be

Pno.

con energía

42

Coro

ra nos No mas di cen No mas di cen no mas

Pno.

ff con furor con entusiasmo *ff*

45

Coro

di cen no mas o pre sión No mas sión

Pno.

ff *ff* *ff* *ff*

D.C. al Coro



ZONA TÓRRIDA

Score

sinfonía

Ascensio de Pauta

Allegro Brillante ♩ = 100

Piano 1

Piano 2

Pno. 1

Pno. 2

Pno. 1

Pno. 2

Pno. 1

Pno. 2

pp

p

ff

con bravura

enérgico

ff

con gracia

ff



2

ZONA TORRIDA

29

Pno. 1

f *ff* *p* *p* *con gusto*

Pno. 2

f *ff* *p* *pp* *p* *con gusto*

35

Pno. 1

p *p* *con gusto* *ff*

Pno. 2

p *p* *con gusto* *ff*

42

Pno. 1

ff

Pno. 2

ff

48

Pno. 1

p *ff* *fff*

Pno. 2

p *ff* *fff*

8va *8va* *8va*

52

Pno. 1

Pno. 2

Andante Grave

59

Pno. 1

Pno. 2

con disluzura

64

Pno. 1

Pno. 2

70

Pno. 1

Pno. 2



75

Pno. 1

pp

pp *rall.* *a tempo* *pp* *pp*

Pno. 2

pp

pp *rall.* *a tempo* *pp* *pp*

82

Pno. 1

pp *pp*

Pno. 2

pp *pp*

88

Pno. 1

pp *pp*

Pno. 2

pp *pp*

94

Pno. 1

con espressione

Pno. 2

con espressione



ZONA TORRIDA

5

102

Pno. 1

pp

ff

102

Pno. 2

pp

ff

109

Pno. 1

ff

con velocidad

rall.

a tempo

pp

a tempo

109

Pno. 2

ff

pp

a tempo

pp

111

Pno. 1

pp

dim.

rall.

111

Pno. 2

pp

dim.

rall.

Allegro Vivo

114

Pno. 1

ppp

p

114

Pno. 2

ppp

p



ZONA TORRIDA

6

124

Pno. 1

f *ff* *8va*

Pno. 2

f *ff*

135

Pno. 1

f *ff* *8va*

Pno. 2

f *ff*

146

Pno. 1

f *p* *1.* *2.*

Pno. 2

f *p*

155

Pno. 1

ff *8va*

Pno. 2

ff



ZONA TORRIDA

7

163 *f* *1.* *8va*

Pno. 1

Pno. 2

176 *ff* *8va* *p poco menos*

Pno. 1

Pno. 2

188 *pp* *rall.* *8va* *Aire de Valse Agitado* *pp* *p poco menos*

Pno. 1

Pno. 2

200 *pp* *8va* *con gracia*

Pno. 1

Pno. 2

con gracia



Carlos Freire Soria



ZONA TORRIDA

9

Piano score for Pno. 1 and Pno. 2, measures 254 to 263. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. Pno. 1 has a melodic line with grace notes and slurs, marked *con gusto*. Pno. 2 has a harmonic accompaniment with chords and single notes, also marked *con gusto*.

Piano score for Pno. 1 and Pno. 2, measures 264 to 272. Pno. 1 continues with a melodic line, marked *con gusto*. Pno. 2 provides harmonic support with chords and single notes, also marked *con gusto*.

Piano score for Pno. 1 and Pno. 2, measures 273 to 282. Pno. 1 features a melodic line with triplets and slurs. Pno. 2 has a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Piano score for Pno. 1 and Pno. 2, measures 283 to 292. Pno. 1 features a melodic line with triplets and slurs, marked *pp poco a poco*. Pno. 2 has a harmonic accompaniment with chords and single notes, also marked *pp poco a poco*.





Carlos Freire Soria



ZONA TORRIDA

13

423 (8va) -

Pno. 1

ff *enérgico*

Pno. 2

ff *enérgico*

436 (8va) -

Pno. 1

ff *muy vivo*

p *fin*

Pno. 2

ff *muy vivo*

p *fin*

p *fin*



Brisas de la Patria

Flauta

7

13

19

25

31

36

41

46

1
diaviteri/2010



HIMNO AL PAPA

♩ = 100

José M. Rodríguez

Introd.

Piano

f

ped.

f

ped.

5

p

ped.

ped.

9

13

17

1

diaviteri



Hinno de Cuenca

Luis Pauta

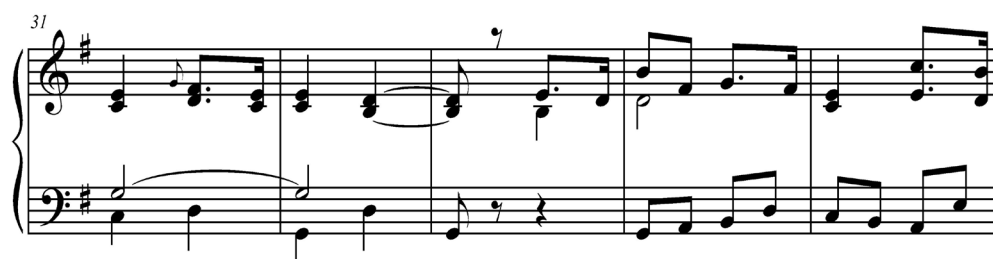
Piano

6

11

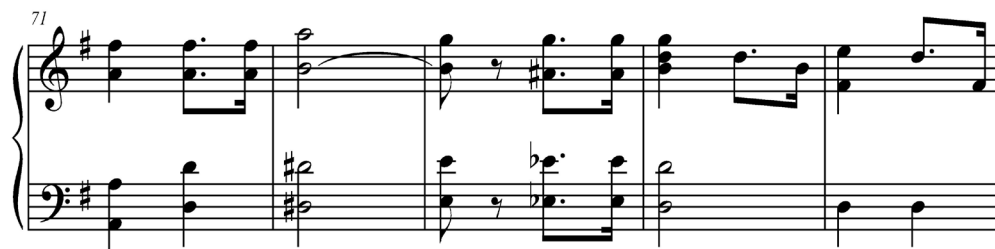
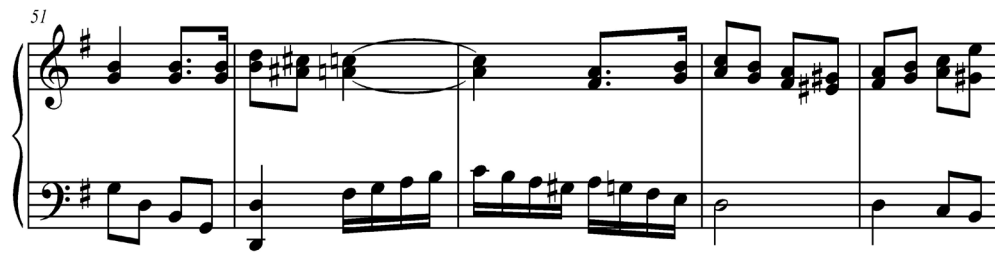
16

21





Hinno de Cuenca





76

81

86



Bellanila

Polca

Amadeo Pauta R.

Intod. %

Piano

Polca

1
copy
Artemis vit.



Belanila

2
17

21

FIN

1. 2.

26

30

D.S.

1. 2. expresivo

f p

35

3

2
copy
Artemis vit.



Belanila

3

39

43

f

47

ff *f*

51

3

1.

55

3

2.

p

3

3
copy
Artemis vit.



Belanila

4

59

63

67

71

3

1.

2.

f

p

Polca

76

Polca

4
copy
Artemis vit.



Belanila

5

80

84

88

92

95

5
copy
Artemis vit.



Shoot... Goal! Benigno Malo!

Score

Marcha Deportiva

Gabriela García

Piano

ff

9

15

22

3

3

©



2

Shoot... Goal! Benigno Malo!

28

35

41

47

54

The image displays a piano score for the piece 'Shoot... Goal! Benigno Malo!'. The score is written for piano (p) and consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 28 and ends at measure 54. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line is particularly active, often playing chords and moving lines. The treble line includes some melodic fragments and rests. The score is marked with measure numbers 28, 35, 41, 47, and 54 at the beginning of each system. The piece concludes with a final chord in the bass staff at measure 54.



Shoot... Goal! Benigno Malo!

3

60

1. 2.

p

67

74

f

82

90

1. 2.



AMOR ETERNO.

Francisco Paredes H.

Piano

5

10

15

20

1 copy/ diaviteri 2010



AMOR ETERNO.

25

30

35

40

45

mf

p

1.

2.

p

p

The image shows a musical score for a piano piece titled "AMOR ETERNO." The score is written for piano (p) and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is divided into five systems, each starting with a measure number (25, 30, 35, 40, 45). The first system (measures 25-30) includes a dynamic marking of *mf*. The second system (measures 30-35) includes a dynamic marking of *p*. The third system (measures 35-40) includes a dynamic marking of *p*. The fourth system (measures 40-45) includes a dynamic marking of *p* and a first ending bracket. The fifth system (measures 45-50) includes a dynamic marking of *p*. The score is written in a standard musical notation with a treble and bass clef.



AMOR ETERNO.

50

55

piano solo

f

60

p

65

70

1.

2.

§



Gotas de ajenjo

Francisco paredes Herrera

Piano

$\text{♩} = 132$

f

p

p

canto.

cuen do le jos muy le jos en hon dos

ma res en lo mu cho que su fro pien ses a so las

siex a las un sus pi ro por mis pe sa res

Diana vit.



Hinno a Vigil

César Mosquera

Piano

5 **coro**

9

13 1. 2.

17

1
copy/ diaviteri



21

25

coro

29

33

37

2
copy/ diaviteri



Así es Cuenca

pasacalle

Letra: Ricardo Darquea /Música

Piano

6

Cuen caes del Aus tro rei

11

nay se ño ra por que lo qui so su Dios a

16

sí Cuen caes del Aus tro Rei nay se ño ra

21

por que lo qui so su Dios a sí cuan do su

1
copy / diaviteri



26

fren te ci ñó de lau ros y de guir nal das de

31

p ca pu *pp* lí cuan do su fren te ci ñó de

36

lau ros y de guir nal das y *p* ca pu *pp* lí

41

1. Cuen ca del

46

2. Cuen caes la *ff*



51

tie rra de laar mo ní a sue ñaen las no tas del

56

ron da *f* dor *ff* Cuen caes la tie rra de laar mo

61

ní a sue ñaen las no tas del ron da *f* dor

66

li ras y que nas can tan sus glo rias sus cua tro

71

ri os leha *p* blan dea mor *f* li ras y que nas can



76

tan sus glo rias sus cua tro rí os leha blan dea

81

pp
mor

86

ff
Cuen caes la

90

f

94



El arriero

Música Rafael Carpi Abad

Letra: Alfredo Arellano

$\text{♩} = 92$

Piano

p

p

5

De jan doen pue blo to das sus pe nas va ca mi

10

nan do en bus da de pan *f* con sus tris te zas *f*

15

va ca bal gan do *p* lle van do su al ma la de ses pe ra *p*

20

ción lle van doen su al ma la de ses pe ra ción *p*

p



26

De jan do Vaen ju

31

gan do en sus pá li dos o jos el llan toa mar go de

36

no te ner el pan y en su lar go via je seo yen sus

41

pi ros deun co ra zón trís te sín a gua ni pan deun co ra

47

zón trís te sín a gua ni pan

p



53

1.

2.

Vaen ju



Las Curuquingas

Danza

Música: "Profeta"

Letra Humberto Albán Tinoco

$\text{♩} = 120$

Piano

p

p

6

For

11

ma das en lar gas fí las de po lí cró mi ca ga ma des fí lan co mo si

16

bi las las cu ri quin gas de for ma des *f* fí lan co mo si bi las las

f

21

p cu ri quin gas de fa ma *f* *p*

p *f* *p*

1
copy / diaviteri
2011



2

Las Curiquingas

26

s 8

31

1.

Fo

36

2.

Ba

ff

tien do su o ro pe les en ca brio las a gi ta ta das ba

41

tien do sus or ro pe les en ca brio las a gi ta ta das *f* los dis fra za dos jo

46

p

ye les de cu rren co mo ban da das *f* los dis fra za dos jo ye les de

p *f*

2
copy / diaviteri
2011



Las Curiquingas

3

51

p cu rren co mo ban da das

p

56

60

1. 2.

Ba

The musical score is written for piano and voice. It consists of three systems of staves. The first system (measures 51-55) features a vocal line with lyrics 'cu rren co mo ban da das' and a piano accompaniment. The second system (measures 56-59) continues the piano accompaniment. The third system (measures 60-61) shows a vocal line with the syllable 'Ba' and a piano accompaniment, including first and second endings. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.



REINA CUENCANA

Score

Pasacalle

Rafael Carpio Abad

Introducción

7

15

23

Lu na nue va en los jar d nes li rios que



2

REINA CUENCANA

30

seabreen flor por la Rei na y So be ra na

35

del E cua dor rí os que glo san sus co plas en gui

44

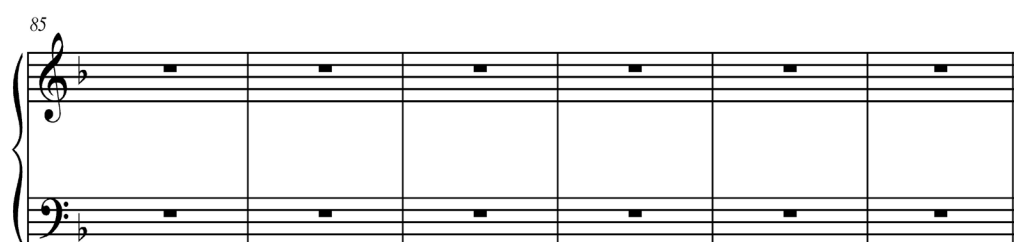
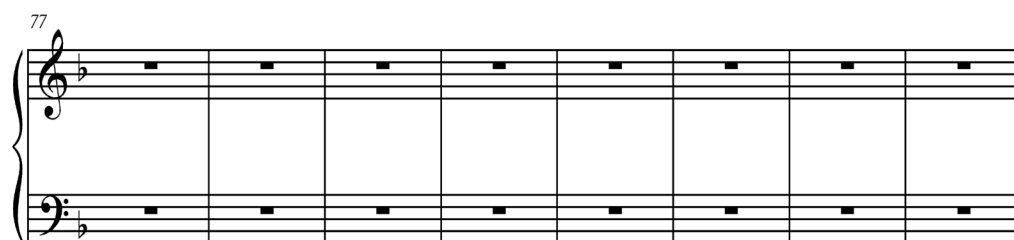
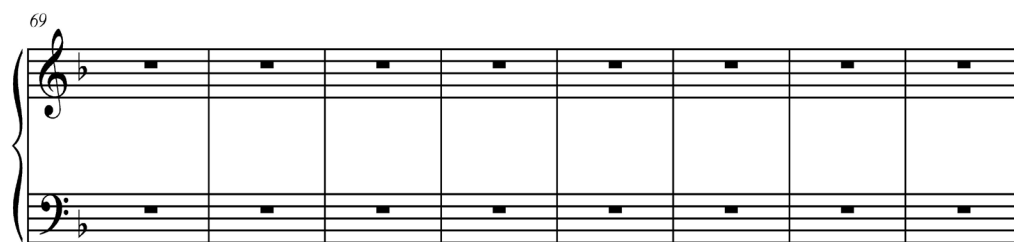
53

61



REINA CUENCANA

3





Ronda del folklor

Pasacalle

Rafael Carpio A.

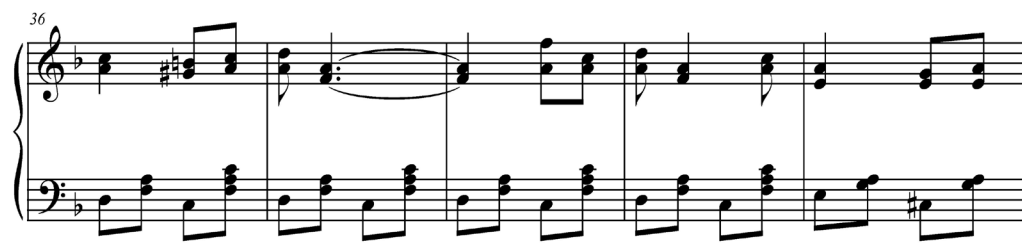
Piano

6

11

16

21





Ronda del folklor

3

51

56

61

66

71





La feria de Noviembre

Música: Pancho Torres
por: Arnold.

§

Piano

7

13

19

25



31

chu ros a dor nan sus nol si co nes

37

ya sea ni man mas or uques tas oi gan ya la ba te

43

ri a Es la fies ta de la

49

pal ma es de Cuen ca su gran dí a cuan do

55

can tan los po e tas y can tan los cua tro



61

rí os cuan doel ar te sa no mues tra lo qál

67

ar te da sus brí os cuan doos ten tan los jar

73

1.

di nes suher mo sa po lí cro mí a vi va

D.S. al Fine

79

2.

que son to do co ra

Fine

A la Feria de Noviembre

chilena

Sony / Pancho Torres.

Piano

Piano

The musical score for the 'Piano' section is written in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The piano part consists of two staves. The right hand (treble clef) begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, then a quarter note B4, and a quarter note C5. The left hand (bass clef) begins with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, then a quarter note B2, and a quarter note C3. The piano part continues with a series of chords and single notes, maintaining a steady rhythm.

11

Example 11

16

A la fe ria de No viem bre es pre gón de es te dí a

This musical score is for a piece in 2/4 time, marked '16'. It features a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The lyrics are 'A la fe ria de No viem bre es pre gón de es te dí a'. The score includes a repeat sign at the end of the phrase.

21

ya sea fi nan las gui ta rras jun to con loa a cor deo nes las cho li tas sea cen

1
Copy / diaviteri.



26

chu ros a dor nan sus bol si co nes y sea ni man las or ques tas oi gan

31

ya la ba te rí a Es la fies ta de la pa tria es de

36

Cuen ca su gran dí a cuan do can tas lo po e tas y can tan los cua tro

41

rí os cuandoel ar te sa no mues tra lo queal art te sa sus brí os cuandoos ten tan los jar

47

di nes su her mos sa po li cro mía

1. 2.



Hermosa Visión

Pancho Torres Oramas.

$\text{♩} = 92$

Piano

5

9

14

19

1. 2.

3

1
dia-viteri



2
Hermosa Visión

23

28

1. 2. D.C. al Fine 3

33 Fine



Ronda del folklore

San Martín

$\text{♩} = 100$

Piano

6

11

16

En mi Cuen ca ga lan tey flo ri da

21

ca da ba rrio tie ne su co lor En el



2

Ronda del folklore

26

va do la cruz ben de ci da don dehay pa nes de

31

ri co sa bor En las mon jas se dan que sa

36

di llas En el Car men la fe riaes un son

41

pa pas lo cas y ri cas mor ci llas ma dru

46

ga das de chu moy glo tón pa pas lo cas y



Ronda del folklore

3

51

ri cas mor ci llas ma dru ga das de chu moy glo

56

tón En la Vir gen de Bron ce re ma tes

61

del A mi to Se ñor San Mar tín en las

66

no ches co he tes pe ta tes sep te na rioy su

71

gue rra sin fin es ta tie rra cuen ca naes or



76

gu llo del fol klor a ti voy ge nial

81

va cas lo cas pa sa das ba rru llo dees ta

86

Cuen ca ciu dad se lo rial

91



Ronda del folklore

5





A la Feria de Noviembre

Score

Danza

David
[Arranger]

Piano

7

1. 2.

14

21



2

A la FERIA de Noviembre

28

35

1.

2.

42



Ronda del Folklore

Score

A

Pasacalle

[Composer]

[Arranger]

Piano

8

16

En mi Cuen ca — ga lan tey flo ri da — ca da ba rrio — tie ne su co

23

lor — en el va do — la vruz gran de cui da — don de hay pa nes de

©



30

ri co sa bor En "Las Mon jas se dan que sa di las, En "El

37

car men la te maes un son, pa pas lo cas y ri cas mor ci llas

44

ma dru ga das de chu - moy glo ton En la

50

vir gen de bron ce ? ? ? del ? mi to se ñor san mar tin

57

en las no che co he tes pe ta tes "Sep te na rioy su gue rra sin



Ronda del Folklore

3

64

fin es ta tie rra cuen ca es or gu llo del fol clo re na

71

ti voy ge nial ? ? pa sa das Ba ru llo dees ta

78

cuen ca cuiu dad se ño rial